8e ANNÉE. No 86 NOUVELLE SÉRIE 1er NOVEMBRE 1920

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

SOMMAIRE

RÉDACTION & ADMINISTRATION
35 ET 37, RUE MADAME, PARIS-VIe. TÉL. : FLEURUS 12 27
LE NUMÉRO : FRANCE : 3 FR. 50. — ÉTRANGER : 4 FR.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

REVUE MENSUELLE
DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE

DIRECTEUR : JACQUES RIVIÈRE
SECRÉTAIRE : JEAN PAULHAN

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

ÉDITION ORDINAIRE

FRANCE : UN AN : 36 FR. — SIX MOIS : 19 FR.
ÉTRANGER : UN AN : 42 FR. — SIX MOIS : 22 FR.

ÉDITION DE LUXE

UN AN : FRANCE : 75 FR. — ÉTRANGER : 90 FR.

COMPTE CHÈQUES POSTAUX N° 16933

ADRESSER CE QUI CONCERNE LA RÉDACTION A M. JACQUES RIVIÈRE

ADRESSER CE QUI CONCERNE L'ADMINISTRATION A L'ADMINISTRATEUR

LE DIRECTEUR REÇOIT LE VENDREDI DE 4 H. A 6 H.
L'ADMINISTRATEUR REÇOIT LE MARDI ET LE VENDREDI DE 4 H. A 6 H.

POUR ÊTRE EXÉCUTÉES EN TEMPS UTILE, LES DEMANDES DE CHANGEMENT D'ADRESSE, ACCOMPAGNÉES DE 1 FR. EN TIMBRES-POSTE OU MANDAT, DOIVENT PARVENIR A L'ADMINISTRATEUR AVANT LE 15 DU MOIS

LES OUVRAGES ENVOYÉS POUR COMPTE-RENDU DOIVENT ÊTRE ADRESSÉS IMPERSONNELLEMENT A LA REVUE EN DOUBLE EXEMPLAIRE

LES MANUSCRITS NE SONT PAS RETOURNÉS

LES AUTEURS NON AVISÉS DANS LE DÉLAI DE DEUX MOIS DE L'ACCEPTATION DE LEURS OUVRAGES PEUVENT LES REPRENDRE AU BUREAU DE LA REVUE OÙ ILS RESTENT A LEUR DISPOSITION PENDANT UN AN

*

PETIT BULLETIN DE RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Sous ce titre seront indiqués chaque mois, dans ces feuilles, les ouvrages qui, à divers titres, nous paraîtront dignes d'être signalés à l'attention des lecteurs et des bibliophiles.

NOUVEAUTÉS

LITTÉRATURE GÉNÉRALE, ROMANS, ETC.

1. PAUL ADAM. Le Lion d'Arras.. 6.75
2. JOHAN BOYER. La Grande Faim. 6.75
3. PAUL BOURGET. Anomalies, un vol. 7.50
4. PAUL CLAUDEL. Les Choéphores d'Eschyle, un vol. 5.75
5. JOSEPH CONRAD. Sous les Yeux d'Occident, un vol. 8.25
6. LUCIE COUSTURIER. Des inconnus chez moi, un vol. .. .. 8 fr.
7. LEON DEFFOUX et EMILE ZAVIE. Le Groupe de Médan, un vol. .. 9 fr.
8. LUC DURTAIN. Georges Duhamel, un vol. sur pur fil, 12 fr. ; sur alfa. 6 fr.
9. FAGUS. La Danse Macabre, un vol. 7.50
10. AUGUSTIN FILON. Souvenirs sur l'Impératrice Eugénie, un vol. .. 6.75
11. D. DE FOË. Les Pirateries du Capitaine Singleton, un vol. 5.50
12. JOHN GALSWORTHY. Un saint .. 9 fr.
13. L. DE GONGORA. Fable de Polyphème et Galathée, traduite de l'espagnol et précédée d'une ode à Gongora, par Marius André, un vol... .. 8 fr.
14. GUYOT. H. G. Wells, un vol... 12 fr.
15. P.J. JOUVE. Romain Rolland vivant 12 fr.
16. PIERRE LOTI. La mort de notre chère France en Orient, un vol. .. 6.75
17. FRANÇOIS MAURIAC. La Chair et le Sang, un vol. .. .. 6 fr.
18. CHARLES MAURRAS. Le Conseil de Dante, un vol. .. .. 5 fr.
19. EMILE MAZAUD. La Folle Journée. 2.50
20. OCTAVE MIRBEAU. Un Gentilhomme 7.50
21. EMILE MOSELLY. Les Grenouilles dans la mare, un vol. 3.75
22. Comtesse DE NOAILLES. Les Forces Eternelles, un vol... .. .. .. 7.50
23. MARCEL PROUST. Le côté de Guermantes, un vol. .. .. 12 fr.
24. MICHEL PUY. Jean Puy (26 reproductions des œuvres du peintre). 3.50
25. G. DE REYNOLD. Charles Baudelaire 14 fr.
26. ROMAIN ROLLAND. Voyage musical au pays du Passé, un vol. .. 12 fr.
27. ROMAIN ROLLAND. Clérambault.. 8 fr.
28. ANDRÉ SALMON. L'Art Vivant.. 9 fr.
29. R.L. STEVENSON. Les Gais Lurons. 7.50
30. FRANCIS THOMSON. Une Antienne de la Terre, pur fil, 12 fr. ; alfa. .. 6 fr.
31. A. T'SERSTEVENS. Un Apostolat.. 6.75
32. EMILE VERHAEREN. Toute la Flandre, un vol. sur pur fil, 12 fr. Edit. ord. 6 fr.
33. LÉON WERTH. Voyages avec ma pipe 7 fr.
34. ZANGWILL. Le Roi des Shnorrers. 3 fr.

PHILOSOPHIE — SCIENCE — DOCUMENTATION

35. BERKELEY. Les Principes de la Connaissance humaine. un vol. .. .. 4 fr.
36. D[r] BROUSSEAU. Essai sur la Peur aux Armées, un vol. .. .. .. 6 fr.
37. A. BOSSERT. Schopenhauer et ses disciples, un vol. .. .. 12 fr.
38. Les Conditions du Travail dans la Russie des Soviets (publication du Bureau international du Travail) 18 fr.
39. H. CHAMARD. Les origines de la Poésie Française de la Renaissance. 12 fr.
40. MGR DUCHESNE. Origines du culte chrétien, un vol. .. .. 15 fr.
41. DWELSHAUVERS. La Psychologie française contemporaine, un vol. 10 fr.
42. L. FARIGOULE. La vision extra-rétinienne et le sens paroptique, un vol. 10 fr.
43. Dépêches de Sir DOUGLAS HAIG (décembre 1915-avril 1919), mises en français par le com[t] Gimeon. Préface du Maréchal Foch, un vol. .. 45 fr.
44. G. HANOTAUX, Circuit des Champs de Bataille de France, un vol. 20 fr.
45. E. LASKINE. Le Socialisme suivant les peuples, un vol. 6.75
46. L. MADELIN. Le chemin de la Victoire, un vol. .. .. 15 fr.
47. MAINE DE BIRAN. Mémoires sur les Perceptions obscures, un vol. .. 3 fr.
48. Général MANGIN. Comment finit la guerre, un vol. .. .. .. 10 fr.
49. Abbé TH. MOREUX. Les Enigmes de la Science, un vol. .. .. .. 8 fr.

VOIR PLUS LOIN LE BULLETIN DE COMMANDE

PETIT BULLETIN DE RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES (SUITE)

RÉIMPRESSIONS

50. JACQUES BAINVILLE. Louis II de Bavière, un vol. .. .. .. 7 fr.
51. RENE BOYLESVE. La Becquée, un vol. 6.75
52. PAUL BOURGET. Lazarine, un vol. 7.50
53. PAUL CLAUDEL. Corona Benignitatis anni Dei, un vol. .. .. .. 9 fr.
54. F. LE DANTEC. L'Athéisme, un vol. 6.75
55. GEORGES DUHAMEL. Dans l'ombre des Statues, un vol. .. .. .. 7 fr.
56. CLAUDE FARRÈRE. Bêtes et gens qui s'aimèrent, un vol. 6.75
57. GUSTAVE FLAUBERT, Madame Bovary, un vol. 6.75
58. GUSTAVE FLAUBERT. Salammbô, un vol. Prix 6.75
59. ANATOLE FRANCE. Balthasar, un vol. 6.75
60. ANATOLE FRANCE. Le Lys Rouge, un vol. 6.75
61. ANATOLE FRANCE. Thaïs, un vol. 6.75
62. ANATOLE FRANCE. Le Livre de mon Ami, un vol. 6.75
63. HENRI HEINE. Le Livre des chants. Trad. H. Mansvic, un vol. 5.75
64. W. JAMES. Le Pragmatisme, un vol. 6.75
65. MAURICE MAETERLINCK. La Vie des Abeilles, un vol. 6.75
66. PIERRE MILLE. La Nuit d'Amour sur la montagne, un vol. 6.75
67. PAUL VERLAINE. Choix de Poésies, un vol. 5.75

OUVRAGES DIVERS

VIe CENTENAIRE DE DANTE ALIGHIERI

LA DIVINE COMÉDIE. Traduction Ernest Laminne : 69. L'ENFER, un vol. 12 fr.— 70. LE PURGATOIRE, un vol. 12 fr. — 71. L'ENFER (Trad. L. Espinasse-Mongenet) .. 20 fr.

CINQUANTENAIRE DE LA MORT DE PROSPER MÉRIMÉE

72. CHRONIQUE DU RÈGNE DE CHARLES IX. Volume gr. in-8, illustré par J. Toudouze. 18 fr.
73. CARMEN. Jolie édition sur vergé à la cuve (couverture bleue). .. .. .. 10fr.
ŒUVRES COMPLÈTES. Chaque volume. 4.90

CENTENAIRE D'EUGÈNE FROMENTIN

74. DOMINIQUE, un vol. 7.50
75. LES MAITRESD'AUTREFOIS, un vol. 6.50
76. UN ÉTÉ DANS LE SAHARA, un vol. 7.50
77. UNE ANNÉE DANS LE SAHEL, un vol. 6 fr.
78. LETTRES DE JEUNESSE. Biographie et notes par P. Blanchon, un vol. 7.50
79. CORRESPONDANCE ET FRAGMENTS INÉDITS. Prix 6.50

ŒUVRES DE MARCEL PROUST

80. LES PLAISIRS ET LES JOURS, un volume in-4° illustré par M. Lemaire .. .. 15 fr.
TRADUCTIONS : RUSKIN : 81. LA BIBLE D'AMIENS, avec préface et notes, un vol. 5.75
82. SÉSAME ET LE LYS (avec préface et notes), un vol. 5.25

ÉDITIONS DE BIBLIOTHÈQUES

83. H. DE BALZAC. ŒUVRES COMPLÈTES, édition Conard. Tome XXII. LA COMÉDIE HUMAINE illustré de gravures sur bois par Ch. Huart. un vol. .. .. 18 fr.
84. MAURICE BARRÈS. ŒUVRES COMPLÈTES (Tirage à 1.100 exemplaires). LES DÉRACINÉS, 2 vol. .. .. 40 fr.
CHRONIQUES DE LA GRANDE GUERRE (1914-1919), un vol. .. .. 20 fr.
85. GEORGES COURTELINE. ŒUVRES COMPLÈTES. MESSIEURS LES RONDS DE CUIR, illustré par G. Bofa (1.180 ex. numérotés). .. .. 20 fr.
86. GORDON CRAIG. DE L'ART DU THÉATRE, un volume illustré . .. . 25 fr.
87. J. H. FABRE. SOUVENIRS ENTOMOLOGIQUES. Edition définitive illustrée. 2e série. 18 fr.
88. LAVIGNAC. HISTOIRE DE LA MUSIQUE (Tome IV. Espagne, Portugal), un vol. .. 25 fr.
89. MOREAU NELATON. LA CATHÉDRALE DE REIMS, un vol. in-4° carré contenant 100 pages de texte et 135 pages hors texte. .. .. 32 fr.
90. MONOD. LE PRIX DES ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES. (Prix atteints dans les ventes. Suites et Etats, etc.). .. .. 30 fr.
91. JEAN RICHEPIN. NOUVELLE MYTHOLOGIE ILLUSTRÉE (Tome I, paru). L'ouv. comprendra 2 vol. in-4° magnifiquement illustrés. En souscr., broché, 160 fr.; relié. 250 fr.
92. GEORGES VICAIRE. MANUEL DE L'AMATEUR DE LIVRES DU XIXe SIÈCLE (1801-1893). 25 fr.

ÉDITIONS DE LUXE — OUVRAGES D'ART

93. CH. BAUDELAIRE. CARNET INÉDIT. Reproduction intégrale du carnet de notes intimes de Baudelaire dans les encres originales (120 exemplaires numérotés). .. 360 fr.

VOIR BULLETIN DE COMMANDE CI-CONTRE

*

94. LOUIS BERTRAND. LA FEMME QUI ÉTAIT RETOURNÉE EN AFRIQUE (inédit), illustré de bois en couleurs par Clément Serveau (518 exemplaires numérotés). .. .. 200 fr.
95. RENÉ BOYLESVE. ALCINDOR OU SUITE A LA LEÇON D'AMOUR DANS UN PARC, ouvrage orné de 13 aquarelles de P. Brissaud (500 ex. numérotés). .. .. .. 125 fr.
96. G. DE BREBEUF. LA GAGEURE OU CENT CINQUANTE ÉPIGRAMMES ET RONDEAUX CONTRE LES FEMMES FARDÉES, ouvrage illustré par Galanis (400 ex. numérotés). .. 55 fr.
97. CHATEAUBRIAND. VIE DE RANCÉ, avec 26 bois dessinés et gravés par Perrichon (1.500 ex. numérotés). .. .. 25 fr.
98. TRISTAN CORBIÈRE. ARMOR, orné de gravures sur bois de Deslignères (360 ex. numérotés). .. .. 60 fr.
99. GALANIS. 4 NATURES-MORTES (gravures sur bois originales), 50 ex. numérotés. 200 fr.
100. ANDRÉ GIDE. LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAINÉ, illustré par Bonnard (750 ex. num.) 50 fr.
101. CONSTANTIN GUYS. LÉGENDES PARISIENNES, Suite de 15 aquarelles, reproductions absolument authentiques aux originaux par la couleur, le trait et la nature du papier (100 exemplaires numérotés de I à C). .. .. 1.100 fr.
102. EMILE HENRIOT. DIVINITÉS NUES ET QUELQUES AUTRES, orné de 8 bois de Drouart (200 ex. numérotés). .. .. 25 fr.
103 JULES LAFORGUE. ENNUIS NON RIMÉS. CHRONIQUES PARISIENNES (inédit), 350 ex. numérotés. .. .. 16 fr.
104. STÉPHANE MALLARMÉ. MADRIGAUX INÉDITS, illustré de 25 images en couleur de R. Duly (1.100 ex. numérotés). .. .. 65 fr.
105. MAC ORLAN. A BORD DE « L'ETOILE MATUTINE », illustré par Daragnès (1.100 ex. numérotés) .. .. 30 fr.
106. GÉRARD DE NERVAL. LES NUITS D'OCTOBRE, illustré par Galanis (400 ex. num.) 75 fr.
107. EVARISTE PARNY. CHANSONS MADÉCASSES, illustré par Laboureur (400 ex. num.). 45 fr.
108. REMBRANDT. LES LÉGENDES RELIGIEUSES. Suite de 20 dessins. Les reproductions sont par la couleur, le trait, le format et la nature du papier, absolument identiques aux dessins originaux (100 ex. numérotés de I à C). .. .. 1.200 fr.
109. ROMAIN ROLLAND. PIERRE ET LUCE, illustré par F. Masereel. (1.100 ex. num.). 25 fr.
110. SAINTE-BEUVE. MADAME DE PONTIVY-CHRISTEL. LE CLOS D'OR. LA PENDULE (1.170 ex. numérotés). .. .. 20 fr.
111. LES PETITES FLEURS DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (Fioretti). Traduction Th. de Wyzewa. Dessins de Mlle V. Reyn, gravés sur bois par Aubert (2.200 ex. num.) 20 fr.
112. CLAUDE TILLIER. MON ONCLE BENJAMIN. .. .. 30 fr.
113. A. DE VIGNY. POÉSIES COMPLÈTES, édition décorée de frontispices dessinés et gravés par Louis Jou (795 exemplaires numérotés). .. .. 100 fr.
114. PAUL VITRY. LA CATHÉDRALE DE REIMS, ouvrage définitif donnant les documents les plus complets et les plus précis sur la cathédrale avant ses mutilations. 2 volumes in-folio (0 m. 30 × 0 m. 45) comprenant 225 planches en héliogravure. .. 600 fr.

BULLETIN DE COMMANDE

Veuillez m'envoyer (1) — contre remboursement — ce mandat — chèque joint, — par le débit de mon compte — les ouvrages indiqués dans LE PETIT BULLETIN DE RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES sous les numéros ....

....

....

....

....

NOM .... Signature :

ADRESSE ....

....

(1) Rayer les indications inutiles. (I)

DÉTACHER CE BULLETIN ET L'ADRESSER A LA
LIBRAIRIE GALLIMARD, 15, BOULEVARD RASPAIL — PARIS-VIIe

ŒUVRES DE MARCEL PROUST

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

TOME I

DU COTÉ DE CHEZ SWANN

QUATORZIÈME ÉDITION

DEUX VOLUMES IN-HUIT GRAND JÉSUS .. .. **10** fr.

TOME II

A L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS

TRENTE-DEUXIÈME ÉDITION

PRIX GONCOURT 1919

DEUX VOLUMES IN-HUIT GRAND JÉSUS .. .. **12** fr. **50**

PASTICHES ET MÉLANGES

UN VOLUME.. .. .. **5** fr. **75**

L'ENSEIGNEMENT DE CÉZANNE

> « Si j'étais peintre de paysages, je voudrais m'épuiser en efforts sublimes pour vous contraindre d'en adorer un seul : coin d'ombre ou de lumière, de ciel et d'eau ou de verdure, et qui serait tout l'univers. »
>
> ANDRÉ SALMON, *La Négresse du Sacré-Cœur.*

Il y a des génies dont la destinée est d'être compris à rebours, prisés pour les raisons qu'ils eussent pu avoir de se mépriser. C'est le cas — entre cent — de David, d'Ingres et de Cézanne. J'entends de toutes parts louer Cézanne de son réalisme *solide*, de son sens du volume, de la pesanteur et de la profondeur de ses tableaux avec les mêmes mots dont on peut se servir pour vanter Courbet, dont il est l'adversaire autant que l'admirateur. Je vois chaque jour, exposés à ces vitrines qui sollicitent l'amateur raisonnable, des natures mortes et des paysages dont la facture hachée, à prétention cézannienne, ne recouvre cependant que des formes sans éloquence, impuissantes à s'évader de la plus plate littéralité. Grâce au maître d'Aix la médiocrité et la bassesse, au lieu d'emprunter à la photo-peinture des Artistes français

leurs moyens d'expression, prennent hypocritement un visage décent. Devant cette supercherie, on aurait envie de crier « à bas Cézanne ! » si on ne savait que certains peintres, par des moyens différents quoique issus des siens, perpétuent son esprit.

Ici, il faut constater, d'ailleurs, un singulier phénomène d'ingratitude — peut-être nécessaire, après tout, au labeur, qui aime à se croire « indépendant ». — Il est de bon ton, depuis quelques années, chez les peintres dont Cézanne fut le libérateur, de le considérer de haut, de le négliger, comme si ses conseils se fussent tout à coup évaporés. Le grand homme est en ce moment comme arrivé à un point mort dans l'oscillation de sa gloire.

Je voudrais tenter de le réhabiliter aux yeux de ses détracteurs volontaires : quelques cubistes, et de ses diffamateurs inconscients : les réalistes à courte-vue qui l'invoquent — peut-être sincèrement — au sein de leurs misérables travaux. Un ancien disciple de Cézanne, M. Émile Bernard, s'occupant maintenant (à l'en croire) à des besognes plus sérieuses, accuse son ancien maître d'être le fauteur du désordre pictural actuel. L'exemple de son travail obstiné d'après nature aurait suscité cette horde de maniaques qui peignent inlassablement les maisons de la campagne d'Aix, ou des pommes dans un compotier. Le crime de ce grand peintre serait, au dire de M. E. Bernard, d'avoir « basé son système sur une optique ». Le remède unique contre cette formule qui, toujours selon M. E. Bernard, contiendrait ses propres germes de destruction, ne serait autre qu'un retour sans remords à la grande tradition

classique : Puvis-Delacroix-Rubens-Le Vinci-Tintoret-Michel Ange. Le peintre ne regardera plus de trop près cette partie du spectacle du Monde au décalque de laquelle s'acharnent la majorité des artistes actuels ; il réapprendra les règles classiques : l'anatomie, la perspective, la composition ; il adoptera en d'autres termes les lois de la convention picturale qui a produit les plus belles œuvres et y soumettra à nouveau la Nature. Il n'y a dans cet exposé, pour qui juge superficiellement, rien qui puisse choquer tout artiste sincèrement épris de rénovation artistique et cependant il n'est pas une partie de cette exhortation qui ne puisse à mon avis mieux égarer ceux-là mêmes qu'elle se propose de diriger.

Quand M. E. Bernard nous indique les Musées comme référence, il a infiniment raison, et il ne fait là qu'adopter la seconde partie de la formule cézannienne : « J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées ». Mais quand il nous désigne les œuvres et les procédés de la Renaissance comme bons à recommencer, il se trompe. Les moyens dont usèrent les peintres de cette époque ne sont eux-mêmes autre chose que des résultats dont la source est dans une certaine activité de la sensibilité. Nous en réserver l'emploi revient à nous convier à construire avec du déjà construit. On n'édifie pas une maison avec une autre maison, encore moins avec des ruines, si augustes soient-elles : on cherche une carrière d'où extraire une pierre humide et vivante. Si le gisement ancien est épuisé, on en découvre un nouveau. Cézanne est le découvreur hardi d'une veine inexplorée dans le

domaine de la spéculation picturale : il travaille avec des matériaux vierges : rien d'étonnant à ce que le plan de l'édifice dont il pose les premières pierres ne ressemble ni de couleur ni de proportions à ceux qui furent construits en d'autres temps et d'autres lieux.

*
* *

Dans une de ces petites expositions à tendance presque uniquement impressionniste qu'organise la librairie Crès, on pouvait voir, dernièrement, deux œuvres de Cézanne. (Je souligne le fait à titre d'exemple de ce que je constate plus haut : le peintre essentiellement anti-impressionniste patronant des manifestations dont il eût réprouvé l'esprit.) L'une de ces œuvres, datant de ses débuts, représentait une tête de femme très empatée, traitée fougueusement à coups de couteau à palette. Le manque d'expérience du peintre s'y dissimule (selon l'habitude à laquelle nul de nous n'échappa) derrière une truculence de facture, un énervement de la main, aboutissant à une « cuisine » violente simulant la force et la décision absentes. L'autre toile, de beaucoup postérieure, était le portrait de Joachim Gasquet : on peut l'affirmer ressemblant, encore que non terminé. Cézanne, à cette époque, possède son métier à fond ; les valeurs, transposées dans ce registre ardoisé si longtemps par lui adopté, sont d'une finesse, d'une rareté indépassables. Le noir nourri et profond du veston est d'une sonorité prodigieuse. Le peintre le plus féru de lui-même ne peut que s'enthousiasmer et se désespérer devant cette merveille de force aérienne. Ici plus d'épaisseur : une matière

unique, digne des plus grands maîtres, obtenue avec le minimum de pâte. La légèreté d'une aquarelle chinoise, la profondeur d'un épais Rembrandt. Nul discours n'eût pu, mieux que la présentation de ces deux toiles, nous servir d'enseignement. Entre l'œuvre du début, lourde et terrestre, et celle de la maturité, rayonnante et sublimisée, le chemin parcouru par cette sensible intelligence se dessinait avec netteté. Il est inconcevable que les organisateurs de cette exposition, et certains des exposants même n'aient pas mieux vu que Cézanne incarne *la victoire de l'esprit sur la matière.*

Pour qui l'essentiel du devoir artistique accompli par Cézanne s'affirme tel, il ne lui reste qu'à parcourir, selon son endurance physique personnelle, les étapes du dangereux voyage, et, partisan résolu d'un art spiritualiste, de demander aux œuvres du Maître le secret d'une des plus grandes réussites d'évasion terrestre que l'esprit humain ait jamais réalisées. Par quel moyen ce peintre arriva-t-il à dépouiller ses œuvres de cette couche d'humus, de cette crasse qui entoure toute production imparfaite ? Ce Méditerranéen vibrant et modeste qui, à la suite des grands maîtres français, célèbre le mariage du « style » italien et de la bonhomie flamande, opéra-t-il le miracle grâce à une passive obéissance aux procédés de Venise ou d'Amsterdam ? Non : les moyens employés par Cézanne offrent avec une rigueur progressive un démenti absolu à ceux des maîtres classiques. Et cependant ses œuvres, à la suite des leurs et *sur le même plan*, se placent avec majesté. Je vais essayer de démontrer qu'elles sont, comme leurs aînées, le fruit du même rythme créateur, et que la poussée qui les déter-

mine est un identique désir de haute généralisation. Cézanne est sorti tout entier du moule traditionnel : son histoire, loin d'être celle d'un raté, selon la conception de Zola, ou celle d'un homme qui resterait « le primitif de lui-même », selon la phrase de M. E. Bernard, son histoire est celle de tous les grands précurseurs.

Quand les abstraites splendeurs de Byzance cessèrent d'exercer sur les peintres du Quattrocento leur influence fécondante, les artistes nouveaux, quittant des yeux le catalogue des formes rituelles, tournèrent leurs regards vers la réalité pour y cueillir toutes frémissantes des formes parentes de celles qu'ils avaient l'habitude de tracer. Ce mouvement de « conversion » s'accentua graduellement durant deux siècles et donna naissance à de nouveaux « canons », au premier rang desquels il faut placer la perspective. La régénération de l'art pictural fut donc demandée en partie à une *optique* nouvelle. Pour la première fois place prépondérante fut donnée à l'illusion d'optique. Les objets ne furent plus, comme chez les primitifs, représentés tels qu'ils sont, mais tels qu'ils paraissent être. A dire vrai les constatations de la perspective italienne sont fort incomplètes. On se contenta par exemple de faire fuir les horizontales sans utiliser la déformation des verticales ; l'ellipse que dessine toute surface ronde placée obliquement par rapport à l'œil, demeura régulière, n'étant pas analysée dans ses détails. La déformation perspective s'arrête ainsi à son premier temps, elle est plus intellectuelle que vraiment sensible ; elle est soumise à des lois fixes, codifiée, et son application est systématisée. L'habitude de s'entretenir avec l'éternel arrête l'artiste sur la pente des concessions

aux sens : il ne perd pas de vue l'universel, et s'il cesse de le voir directement, et pour ainsi dire « sur mesure », il l'évoque constamment, à travers l'accidentel des sensations visuelles qu'il sait limiter. La perspective italienne peut être définie : une convention basée sur les sensations de l'œil, mais dont le but ne cesse pas d'être généralisateur. Grâce à la sagesse dans l'emploi des nouvelles formules, toute oblique convergeant vers un point fixe implique l'horizontale réelle, tout ovale est relié par les voies de l'esprit au cercle initial, et tout cercle particulier, quittant l'objet qui le supporte, comme les ondes issues d'un caillou jeté dans l'eau, se propage sur la toile jusqu'à envelopper l'œuvre tout entière d'un mouvement éternel et fermé.

Lorsque l'heure des sacrifices historiques eut sonné à nouveau, les impressionnistes, obéissant à l'impulsion ancienne, achevèrent ce mouvement de conversion ébauché par la Renaissance. Cela les amena à faire, si j'ose continuer la figure, un demi-tour complet. Ils se trouvèrent face à la réalité. Sans voiles, mais le dos tourné au mur d'où naquit jadis la raison d'être du peintre. Dès lors, n'ayant plus sous les yeux le cadre architectural où jusque-là s'inséraient tous les travaux de l'artisan, ils poussent jusqu'au bout l'étude des phénomènes optiques, les enregistrant sans choix. Fidèles à leur position apostatique, ils renoncent au frein que les Renaissants inventèrent. Le tableau entièrement libéré de la tutelle murale n'offre aucune résistance aux éléments dissolvants venus du dehors. Grâce à cette entière liberté de recherche, les gais explorateurs sans souci mettent au jour, mélangés à de nombreuses scories, des matériaux nou-

veaux, que je suis le premier, quoi qu'en disent avec malveillance certains critiques, à leur savoir gré d'avoir découverts et utilisés. Pour dissiper un malentendu, remercions Monet de ses rubis et de ses émeraudes, Sisley, Jongkind et Boudin de leurs charmantes verroteries, Berthe Morisot de ses guirlandes, Manet et Pissaro de leurs piliers et de leurs chapiteaux, mais sachons leur gré surtout d'avoir restauré la peinture d'intimité, sacrifiée par les Italiens à la peinture décorative, et d'avoir été suffisamment logiques pour substituer à la notion décorative de beauté, la notion d'intensité, dont Cézanne tirera les conclusions les plus fécondes. (En effet, le tableau, n'étant plus soutenu par une charpente intérieure se fût volatilisé, pour ainsi dire, s'il n'avait pas été rempli par quelque chose qui lui donnât du poids. La richesse de la matière colorée vient vivifier la surface jadis animée par les développements ornementaux ; l'œuvre se ramasse, renonce aux grandes dimensions, le souci de la qualité matérielle renaît.)

C'est donc grâce à un mouvement pareil à celui qui poussa les peintres du XVe siècle à demander à leurs sensations le renouvellement de leurs formules que ceux du XIXe renouvelèrent les leurs. Le geste eût été parfait s'il eût coexisté, comme celui des Renaissants, avec une spéculation spirituelle. Mais loin d'être mis au service de l'esprit, les matériaux nouveaux sont cultivés pour eux-mêmes. Le travail impressionniste pur s'arrête à la recherche, par l'impression directe, « d'après nature », d'une expression uniquement colorée et sans aucun pouvoir généralisateur. S'il y a marche ascendante de l'acuité sensible, et du pouvoir analytique, depuis la

Renaissance, il y a régression de la faculté d'organisation. Par exemple, les éléments du tableau qui, chez les primitifs, étaient *superposés*, se trouvent, chez les renaissants, *agencés*, *com-posés* ; mais chez les impressionnistes les voici — irréparablement, croirait-on — *confondus*. Avant de montrer comment l'ordre s'établira, situons une fois pour toutes la figure de l'impressionnisme pur : L'impression personnelle du peintre sur un ensemble d'apparences, succède à la *description didactique* des Renaissants, laquelle succédait à *l'inventaire impersonnel et moralisateur* des Primitifs.

On le voit, l'homme peu à peu s'avance dans un domaine qui appartenait au début à la religion et à la morale. De serviteur, le peintre devient progressivement maître, et se dresse à lui-même son propre autel ; il se met au premier plan de son œuvre qui, dès lors, vit d'une vie propre limitée comme une vie animale — et n'est plus qu'un document psychologique. Un tel rapetissement de l'idéal artistique eût nécessairement abouti à un violent mouvement de réaction académique semblable à celui que préconise M. E. Bernard si n'eussent pas surgi les trois artistes qui devaient, en dotant d'une âme la paresseuse nymphe impressionniste, transformer du même coup son visage et lui donner les proportions d'une nouvelle déesse.

Voici donc, brassant les matériaux neufs et tenant en main la règle et le compas, sans lesquels nulle œuvre ne s'élève, les trois premiers constructeurs : Renoir, le maître maçon, joyeux, logique et sain ; Seurat, le théoricien précis, le délicat et subtil ornemaniste, le tourneur de pures colonnes ; enfin, découvrant un lien à

chaque chose et lui donnant son sens véritable, Cézanne, le grand architecte, le maître de l'œuvre, possédant les secrets de la matière et traçant, sur le modèle de l'univers, le plan du temple nouveau.

Pour réaliser sa tâche, et introduire dans une atmosphère morale et architecturale la peinture « au jour le jour » des braconniers impressionnistes, Cézanne comprit qu'il ne suffisait pas « d'user culinairement du monde », comme dit Emerson, mais qu'il fallait en avoir une perception humaine et universelle. Au lieu de s'ébrouer follement en des prairies trop fleuries et de laisser son regard s'amuser au gré des arabesques passagères, il admit implicitement qu'il lui fallait adopter « une rectitude de position telle que les pôles de l'œil coïncidassent avec l'axe du monde ». En cette attitude, l'artiste peut envisager les phénomènes ; il le doit, même puisqu'ils deviennent pour lui le langage symbolique des grandes lois cosmiques. Découverte magnifique, invention du seul génie ! Où Gauguin tente, avec une intelligence de littérateur plus que de peintre de réaliser cette même orientation de l'esprit synthétique en s'évadant entièrement de l'impressionnisme, c'est-à-dire *en soulevant un problème hors de l'actualité*, Cézanne, avec la sagesse du juste, assume entièrement la question posée et trouve la seule réponse pertinente. Les impressionnistes, dédaignant le ciel, n'interrogèrent que la terre. Il ne va pas déserter la région que défrichent gauchement ses condisciples ; il conservera au contraire leur attitude courbée. Au lieu de se redresser orgueilleusement, comme son faux disciple Gauguin vers les cieux trop connus des enlumineurs, il cherchera sur la terre un reflet

de ce ciel qui la domine. Les mouvements des ombres et des lumières terrestres cachent l'immobilité d'une loi supérieure. Il s'agit de trouver et de transcrire la minute suprême où les deux faces de la réalité se superposent et fusionnent parfaitement.

Cézanne continue donc à scruter la nature ; il met au jour les mêmes matériaux que ses prédécesseurs, mais, au lieu de se reposer après ce travail préparatoire, il soumet ces matériaux à la pression de ses commentaires, et tire les conclusions nécessaires. Le résultat matériel de cette opération de l'esprit est celui-ci : La vaste et bouillonnante ondulation qui, dans les œuvres impressionnistes, se répète sans fin — n'ayant à céder la place à rien d'autre — s'arrête et se solidifie dans celles de Cézanne. La ligne serpentine disparaît, qui refléchissait l'indécision des autres peintres, pour laisser ici place à l'angle droit, symbole de l'équilibre entre la matière : horizontale, et l'esprit : vertical. La géométrie, qui préside à toute création, apparaît, et il n'est pas jusqu'à la touche désordonnée du début qui ne prenne forme. De virgule, elle devient trait : la main même commande à la matière.

Fidèle encore à l'impulsion reçue, Cézanne ne va pas, comme Gauguin, dont l'esprit est décidément la négation du sien, larmoyer sur l'absence de murs à décorer, ou peindre des décorations sans emploi : Il hérite du goût impressionniste pour la petite dimension ; il étudie les moyens de remplacer sans appauvrissement, la quantité, legs de l'Italie, par la qualité, sens par excellence français, dont Foucquet, notre plus haute référence nationale, fut le parfait ouvrier. Il réapprend, pour notre salut,

qu'en art comme ailleurs toute richesse est intérieure. On ne saurait trop insister sur cette délivrance par Cézanne de la peinture française depuis quatre siècles ligottée comme Angélique sur le rocher théâtral du Sublime italien. Ce héros pacifique osa ce simple geste, qu'Ingres, trop ébloui par le côté « décorateur » de Raphaël, ne fit qu'à moitié : Il referma la porte séculaire donnant sur des contrées trop magnifiques et du même coup, ouvrit une nouvelle fenêtre sur l'infini. Il reconduisit, avec des politesses dont on suit le reflet dans ses premières compositions mouvementées, la classique déesse italienne à sa frontière. Mais, ce faisant, il rencontra en chemin une fée nouvelle, semblable à celles qui, dans les contes, revêtent, pour éprouver le cœur du passant, la robe la plus humble. Il fut le premier à donner audience avec une entière générosité, avec un modeste abandon, à la fée « sensation ». Les impressionnistes, certes, l'avaient déjà accueillie, mais n'avaient pas eu la patience d'écouter son discours jusqu'au bout. Elle ne leur laissa entre les mains, pour prix de leurs gentillesses, qu'une poignée de perles. Elle donna davantage à Renoir, à Seurat et à Cézanne. Ce dernier eut comme récompense de son humilité le pouvoir de lire à travers les objets. L'univers pour lui n'eut plus de limites matérielles. Les phénomènes devinrent transparents, et laissèrent voir leurs sources. Le dessus et le dessous des objets lui apparurent simultanément. C'est pourquoi le geste maniaque de planter son chevalet en plein air n'a plus chez lui le ridicule qu'il revêt chez tant de collectionneurs de « points-de-vue ». Les objets, pour qui est initié aux plus élémentaires mystères du monde, ne s'arrêtent pas

à leurs seules racines. Dès lors, il n'y a plus aucune bassesse à les étudier, puisqu'on en saisit aussitôt les prolongements. La sempiternelle formule : « Imiter la nature » prend ici un sens supérieur à celui qu'entend le morne paysagiste. Celui-ci imite les *produits* de la nature, alors qu'il en faut imiter les *lois*. Quiconque possède, par culture ou par intuition, l'idée que « le monde physique est purement symbolique du monde spirituel » [1], le sens de la gravitation universelle, de l'équilibre, et de la ressemblance du petit et du grand, a le droit de regarder autour de lui : *il ne copiera qu'en inventant*. Cézanne, comme Rimbaud, son frère en esprit, nous enjoint de « regarder la nature », mais, donnant un sens pur à cette rengaine du public, ajoute : « car l'on ne voit que soi ». Tous les accidents que son œil contourne et délimite lui disent la même chose qu'au poète : ils sont le reflet de son rêve intérieur. Ils sont de ce rêve la justification, les supports et le nouveau visage.

Ainsi, pour prendre exemple sur la matière même de l'œuvre cézannienne, le grand peintre, pour parachever la destitution de l'idéal italien, remplace la perspective académique par une perspective en quelque sorte affective. Négligeant la mesure métrique des choses, il donne à celles-ci leur dimension spirituelle. Il construit sur le plan plastique ce que Rimbaud construisit sur le plan poétique : une hiérarchie nouvelle, un système de préférences qui a l'émotion pour base et la métaphore pour véhicule. Il donne à chaque objet la place et la grandeur

1. Swedenborg.

que sa vertu expressive lui assigne, plutôt que celle qui résulte de l'éloignement, et que l'absurde travail des académies fixe impitoyablement. (On connaît ce clignement d'œil mensurateur devant le bras étendu armé d'un crayon en guise de jauge.)

Cézanne n'a pas à fermer à demi, comme à l'Ecole, des yeux myopes de bâcleur de pochades, mais à les ouvrir tout grands, car il ouvre en même temps les portes de son esprit. On comprend facilement que les amateurs de perspective linéaire, ou projection immobile du spectacle sur notre rétine, ne voient que chaos dans ses tableaux de la dernière époque, qui s'organisent selon l'importance émotive de chaque partie. Un paysage de Cézanne n'a ni ligne d'horizon, ni point de fuite unique ; il ne sied pas de se promener dans ce monde peint avec l'âme d'un arpenteur, mais avec un sentiment poétique frais, et le dédain des conventions usées. Ce château blanc, qui, certes, existe *exactement*, pour les pieds du touriste, au bout de l'allée du parc, se place *réellement,* pour moi qui le vois à travers les branches des premiers arbres de l'allée, *au premier plan* du spectacle. De même que mes doigts, à travers lesquels je regarde un visage, n'existent plus pour le regard de mon esprit, de même ces feuilles (qui pourraient me cacher les détails architectoniques) et cette distance (qui m'induirait en erreur sur les proportions du château) s'évanouissent sans laisser de trace dans mon œil. Si j'ai suivi et noté scrupuleusement le mécanisme de ma vision synchronique, j'obtiens sur mon tableau l'image, non des objets inanimés, mais d'objets que le contact des sens épris illumine et doue de vie humaine — c'est-à-dire céleste.

C'est cette fusion ordonnée, intelligible et plastique des formes, ce chevauchement des plans vivants, cet enlacement amoureux des objets qui ne peuvent désormais vivre les uns sans les autres et qu'on ne peut découper du pinceau, séparer sans les faire mourir, c'est ce conglomérat sensible que Cézanne reconstitue dans ses tableaux, dont il importe peu qu'ils représentent un compotier rempli de pommes, un paysage d'ici ou d'ailleurs, ou une figure. L'objet matériel, ici, ne compte plus ou, plutôt il n'y a plus qu'un seul objet en vue : c'est *l'émotion née de la sensation*. Quand Cézanne allait « sur le motif », il savait bien — encore qu'il eût « adopté » tel bouquet d'arbres — que ce motif serait tout spirituel : la vibration intérieure, au contact de l'objet-prétexte.

Il me paraît nécessaire de m'attarder sur ce parallélisme que j'aperçois entre le plus éloquent des peintres et le plus émouvant des poètes, et de définir une fois pour toutes ce que j'ai déjà nommé la métaphore plastique.

A qui reçoit une émotion profonde, la constatation pure et simple du fait ne suffit pas. Le poète ne se contente pas de décrire l'objet, d'en donner le contour exact, mais il le prend et le projette dans un monde différent de celui où il baigne ordinairement. Il le remplace ainsi par un autre objet mieux que le premier capable de nous éblouir. La lumière projetée en la conscience du lecteur par l'apparition soudaine de cet objet inattendu donne l'équivalent de l'émotion du poète. Cézanne, mû par un sentiment semblable à celui qui anime ce dernier, imagine une opération identique. Il connaît un monde mer-

veilleux, où toutes les figures sont dans des rapports toujours harmonieux ; elles baignent dans une atmosphère idéale, d'un pur cristal ; nul phénomène de réfraction, nulle poussière, nulle végétation parasitaire ne viennent altérer ces rapports éternellement justes. C'est le domaine de la géométrie, domaine des dieux, qu'il est interdit au peintre, serviteur de la terre, de parcourir, mais auquel il lui est enjoint de faire allusion. Pour qui est capable de s'élever à ces hauteurs, tout objet ou tout ensemble d'objets suggère, à travers la profusion des détails, la pure forme essentielle, géométrique. La ronde des apparences en perpétuel changement et s'effaçant pour ainsi dire elles-mêmes du commencement à la fin de la journée semble à certains moments s'approcher d'une figure parfaite. C'est alors qu'on dit des choses qu'elles sont le plus belles. Pour Cézanne, familier de l'absolu, il n'est point de moment où cette beauté ne puisse se révéler en son imagination, comme elle apparut jadis à Paolo Ucello et au Gréco. Dès lors, pour lui, exprimer un objet revient à affirmer le rapport qu'il soutient à n'importe quel moment de son évolution terrestre avec telle figure transcendantale : sphère, cône, cylindre, ou avec une figure complexe résultant de leurs combinaisons. Et c'est la sensation qui est le truchement de cette transfiguration. Cézanne, comparant l'objet, cause de sa sensation, à son équivalent dans un monde supérieur, use d'une métaphore plastique. Il crée un nouvel objet, dont les racines plongent au plus profond et au plus mystérieux de la conscience humaine. A la suite de Grünevald et du Gréco, il est un des rares peintres auxquels on puisse appliquer la formule « pein-

dre avec son âme ». C'est bien là la plus périlleuse tentative que puisse assumer un artiste. Un tel idéal implique, pour ne pas atteindre à un mysticisme extravagant, une digestion préalable, à titre d'antidote, de toute la géométrie et, dans l'œuvre même, l'omni-présence de ce support invincible. Ce qui, chez les esprits uniquement scientifiques aboutit à la sécheresse, provoque au contraire, chez cette âme tendre, le maximum d'expression. Une grande partie du pouvoir émotif des toiles de Cézanne provient ainsi de ce que le peintre, au lieu de les cacher, *montre ses moyens*.

J'ai déjà indiqué[1] — trop rapidement à mon gré — la genèse de cette orientation nouvelle de l'esprit pictural dont je distinguais les prémices en David, cet autre précurseur dont le règne est loin d'être terminé. Cette mise en évidence de la méthode du peintre est encore, chez l'auteur des *Sabines*, assez discrète. Dans ses toiles les plus didactiques, la démonstration est toujours absorbée par le sujet qui la motive. Chez Cézanne la pensée purement picturale est de moins en moins camouflée par l'anecdote. Au fur et à mesure qu'il possède les éléments de son art, ceux-ci tendent à renfermer toute l'émotion. La gratuité de ses sujets favoris : baigneuses et natures-mortes est indéniable. Le geste de la femme qui au centre du tableau des *Sabines* étend les bras horizontalement est *autant* un mouvement de supplication que l'affirmation d'un angle constructif. Dans le grand tableau des *Baigneuses* de la collection Pellerin, au con-

1. *Première visite au Louvre.* Voir la *Nouvelle Revue Française* du 1er septembre 1919.

traire, les nudités ne sont strictement, ainsi que les troncs d'arbres du second plan, que la limite de pyramides idéales. C'est la seule impondérable force intérieure de l'artiste, le rayonnement de son âme de peintre qui nimbe ces corps — désintéressés de toute aventure autre que plastique — d'un halo de grâce et d'humanité. La prédominance de la volonté spéculative sur le respect de la vérité naturelle ou historique s'affirme chez Cézanne jusque dans la composition. Chez David, la solidité de l'édifice constructif est due à la seule sûreté du goût et à l'application de deux ou trois règles simples. Chez Cézanne, je peux affirmer — encore que je ne pousse pas l'impertinence jusqu'à prétendre, comme certains faux-savants, avoir déchiffré toute l'énigme cézannienne — je peux affirmer que la construction est, à partir de 1885, le résultat d'une combinaison méthodique, mathématique, scientifique de formes élémentaires, choisies comme types ou leit-motiv et dont la répercussion systématique, au lieu d'être soigneusement motivée par des objets d'apparence innocente, transparaît, s'avoue, s'affirme avec éloquence. Qu'on regarde avec quelque attention ses tableaux à partir de l'époque où il peignit ce curieux *Mardi gras* aussi singulier d'aspect qu'une écriture chiffrée et dont toutes les formes se font les unes aux autres de mystérieuses allusions. Certaines natures-mortes sont le résultat d'un système d'analogies de formes, de rappels et de répétitions : par exemple de la courbe d'une assiette et de l'angle d'une table dans les plis à sous-entendus d'une serviette, ici tortillée arbitrairement, là étirée, et d'une rigidité invraisemblable. On retrouve sur toute l'étendue de ces toiles

— si l'on veut se donner la peine de chercher — les mêmes repères qui, comme des rimes plastiques, les jalonnent. Le tableau devient ainsi un merveilleux champ d'expériences. La poésie qui s'en dégage provient, autant que de la couleur, et plus que du sujet, de ce qu'il demeure le témoin et l'arbitre d'un jeu aussi cérébral que sensible. J'entends ricaner quelques leaders impressionnistes : « Jeu de puzzle. » Mais oui, certainement : *Jeu*. Jeu d'autant plus enivrant qu'on ne sait jamais quand il cesse d'être un divertissement pour devenir un grave exercice ; jeu qui permet la seule fantaisie licite et qui, si l'âme de l'artiste est puissante et noble, reflétera toujours cette émotion de nature qui n'aura jamais cessé de l'animer secrètement. Car le travail de Cézanne ne cesse pas d'être un effort d'introspection. Grâce à ses découvertes admirables, les féeries indécises qui naissent en notre conscience au choc d'une émotion trouvent le chemin de leur extériorisation avant leur rapide évaporation.

Pour résumer la méthode de Cézanne, on doit la diviser en deux temps. D'abord le peintre, au contact d'un spectacle, éprouve une émotion d'ordre *essentiellement plastique* : il démêle sous les apparences l'existence d'un ordre caché qui suscite en sa conscience une construction géométrique adéquate. La *sensation* remplace *l'inspiration* au sens classique et demeure investie des mêmes pouvoirs. Le premier travail, direct, spontané, consiste à nourrir de matériaux colorés, renfermant l'essentiel de l'objet envisagé, le fugace édifice de la sensation. Le second travail qui a lieu à tête reposée consiste à soumettre à un rythme mécanique — reflet du rythme

universel — les éléments nés de l'analyse précédente.

Qui douterait de la fidélité qu'eut Cézanne à cette méthode de travail n'a qu'à voir, chez M. Vollard, ses derniers paysages. Non seulement les végétations et les maisons sont débarrassées de leur caractère particulier, anecdotique, mais il n'y a plus au sens où l'entend le réalisme de Courbet, ni maison, ni arbre, ni terrain « proprement dits ». Un vaste rythme, ici vertical, là giratoire, entraîne tous les éléments du spectacle en une trombe cohérente et figée. Les objets se défont, se dénouent, se mélangent en ne laissant émerger d'eux-mêmes, dans cette assemblée compacte, qu'une partie significative, angle d'un toit et d'un mur, courbe d'un tertre, cannelures et entonnoir d'une masse de feuillages, dôme et volute d'un nuage, derniers témoins de l'analyse précédant cette synthèse. Comment pourrait-on désormais juger ces œuvres sous l'angle de l'harmonie classique ? Les mots bouche-trous adorés des critiques paresseux : cadence, ordonnance, profondeur, atmosphère, coloris, perdent ici tout sens. Le rythme ne provient plus d'un échelonnement gradué et majestueux des arbres et des « fabriques » comme dans les tableaux du Poussin, mais il est semblable au mouvement du chaos s'organisant selon l'ordre cosmique. L'ordonnance n'est plus cette distribution des objets selon l'importance que lui accorde une convention immuable (semblable à celle qui englobe les lois de la civilité honnête), mais une spéculation strictement plastique sur des différences de dimensions tout abstraites. La profondeur ne rappelle plus nos souvenirs de touristes et ne flatte plus notre goût des promenades.

L'idée de Cézanne, que tout doit se passer sur la surface de la toile, l'entraîna à faire chavirer sur un seul plan vertical les formes qui, dans la nature, s'échelonnent horizontalement, partant de notre œil pour rejoindre l'horizon. L'espace, ici, n'est pas matériel ; il exclut l'idée de distance, de vide et de mensuration. La troisième dimension, ou profondeur métrique, est supprimée pour laisser place à une dimension toute métaphorique, elle aussi, et qui nous offre une évocation *illimitée*. Quelques peintres, à ce propos, parlèrent de quatrième dimension, sans se douter du danger qu'ils faisaient ainsi courir au langage pictural nouveau. Il ne peut réellement être question d'employer ici un vocable appartenant à la science purement intellectuelle des mathématiques, pas plus que de se contenter des deux dimensions de la peinture plate, ornementale. Cette dimension qui n'est ni la seconde, ni la troisième, pourquoi ne pas l'appeler tout simplement la profondeur picturale ? Quant à l'atmosphère elle perd ici son sens de chose neutre et respirable, mais elle se dégage, impondérable, des subtils prolongements des objets, de leur façon de se continuer sur la toile et de se conjuguer. Elle résulte du *jeu* délicat que le peintre introduit entre les rouages de cette machine vivante, douée d'un corps et d'un esprit, qu'est le tableau véritable. Enfin la couleur, qui jadis se répandait à l'intérieur de formes *fermées* et les revêtait du ton local, s'écoule par la blessure de ces formes, ouvertes du fait de leurs compénétrations, et, dès lors, n'exprime plus le ton *sui generis*, mais l'indique à peine, sur la partie résistante qu'abandonne l'objet à l'analyse matérielle.

Les paysages de la dernière époque sont revêtus d'un chromatisme extrêmement réduit, dont la richesse ne provient que des modulations de la couleur sur l'échelle des valeurs qui vont du noir au blanc. Cette couleur, choisie avec parcimonie, aussi abstraite que les formes qu'elle recouvre, est moins représentative qu'évocatrice. Elle est constituée habituellement par un violet (mélange de laque et de bleu de prusse), un jaune (ocre jaune) et un vert (véronèse). On pourrait, jouant sur les mots, parler de tons « universels » ou « passe-partout ». Au lieu d'être des tons analytiques, comme au début de ses recherches, ce sont des tons récapitulatifs.

Est-il besoin de souligner à nouveau le caractère profondément, radicalement insurrectionnel des procédés de Cézanne, complètement exclusifs de ceux employés par les peintres dits « classiques » ? Je terminerai cette étude en proposant seulement de rayer de la liste des vocables pompeux dont on importune sa mémoire, celui de « Beauté ». Il n'y a plus rien ici de *Joconde* ni de *Vénus* ; ni sourire engageant, ni représentation de membres bien amenuisés, mais un équivalent imagé du mystère sacré que dégagent les gestes d'un corps vivant. Il y a une *intensité* plastique et suggestive. C'est cette puissance à demi avouée, cette secrète fermentation de la forme repliée et prête à bondir, et saturée de géométrie et de tons solaires ; c'est le profond bouillonnement de mille virtualités expressives qui rendent désormais insuffisant et banal un mot qui a plus rarement aujourd'hui que n'importe quand signifié quelque chose.

*
* *

Pour ceux des peintres qui comme moi ont tout à créer, ne s'étant jusqu'ici bornés qu'à soulever de timides hypothèses, je souhaite que le redoutable problème posé par Cézanne apparaisse le plus possible débarrassé des brumes dont l'entourent tant de littérateurs plus soucieux — c'est leur droit et peut-être leur devoir — d'aligner des phrases ornementales que de dégager le sens de cette espèce d'ultimatum que pose aux seuls peintres ce grand génie. Il est impossible de se dérober à cette injonction imposante, impossible de ne pas collaborer à cette immense entreprise qui, d'ailleurs, n'est pas celle d'un seul homme, mais de tous ceux qui, à la suite d'Ingres et de Courbet, cherchèrent par la culture de leurs sensations des moyens nouveaux, et, souci plus important, de nouveaux *motifs*. L'impressionnisme, souvent si superficiellement analysé, ne doit plus, après l'usage qu'en fit Cézanne, nous apparaître comme une simple tentative de nettoiement de la palette, ainsi qu'un journaliste extraordinairement ému de mes propos sur Renoir l'écrit encore. De l'avis même de Renoir [1] la palette n'a jamais produit si peu de chefs-d'œuvre que depuis qu'elle fut soi-disant nettoyée. Le sens fatal et profond de l'impressionnisme dépasse les prédictions des impressionnistes du début : il implique, non un rajeunissement de la palette — ce qui ne veut rien dire —, mais un rajeunissement des esprits. Ne compromettons pas, par des

1. Réponse à l'enquête de la *Revue* du 15 septembre 1915.

bavardages en marge de la peinture, le succès de cette insurrection salutaire ; nous donnerions ainsi à M. E. Bernard l'occasion de nous diminuer. Avouons qu'il n'est rien, dans tout ce que l'on tenta durant ces vingt dernières années, qui ne trouve dans Cézanne son point de départ et encore, parfois, sa solution anticipée. Ceux qui parmi nous eurent le sens créateur le plus étendu ne firent que souligner les intentions les plus secrètes du Maître, et donner plus de liberté à ses gestes dont d'excessives pudeurs restreignirent souvent le jeu. Le droit du peintre à disposer librement des objets pour reconstituer et rendre sensibles à autrui *les architectures mentales nées de sa sensation* est affirmé avec violence par tous ceux qu'anime un esprit nouveau. Il est possible que les résultats jusqu'ici obtenus par les méthodes récentes de travail ne vaillent pas ceux dus aux méthodes anciennes. Mais — encore que le nouvel art n'en soit qu'à ses débuts — les jeunes peintres, en répondant de leur mieux à la question posée par Cézanne ont rempli leur devoir. Que ceux qui les blâment cessent donc de répondre inlassablement à de séculaires questions *qui ne se posent plus* et trouvent, s'ils le peuvent, à la dernière posée une solution plus juste que celle des cubistes — ou encore, s'ils s'en sentent la force, et si une telle entreprise est possible, qu'ils soulèvent une nouvelle inquiétude. Jusque-là j'affirme qu'il n'est pas d'idéal artistique capable d'exciter davantage les facultés les plus poétiques et les plus généreuses de l'esprit humain.

ANDRÉ LHOTE

ODE

Qui me le dit, qu'en ce moment
Dans la pleine épaisseur du monde,
Tourne, se creuse, tourne et manque
Un rond au loin d'espace mort ?

Ou comme si le vent trouvait
Au centre d'une capitale
Une grand'place bien ouverte :
Personne, que le vent subtil.

Une sorte de carrefour
Vous appelle à la fin des rues,
Mais tous les hommes s'en détournent
Par des chemins qu'ils ont appris.

Qui vient de le dire, soudain,
En dépit des lampes tranquilles,
Tandis que les oreilles tintent
Et que le sang fait un recul ?

*
* *

Il faudrait se lever d'ici,
Partir — non pas avec les membres,
Peut-être, ni la chair assise —
Avec autre chose de moi.

Il faudrait arriver au bord
De ce lieu que le pas déteste,
Puis bravement, d'un coup de force,
Passer, passer au nom de tous.

N'est-ce pas le devoir premier,
Coudre cette affreuse blessure,
Réparer le monde, là-même ?
Le reste se fait à loisir.

Mais tout pèse d'un poids si las,
Et l'entreprise est si lointaine
Que c'est beaucoup, déjà, pour l'âme
Que d'y penser plus d'un instant.

JULES ROMAINS

VIE DE GUILLAUME APOLLINAIRE

André Gide, Jacques Rivière, qu'est-ce que ces pages sans lien, qui ne relèvent d'aucun genre, d'aucune méthode et qui ne pourront satisfaire personne, ni moi-même ? Et pourtant vous m'avez pressé de les écrire.

Il y a bien des semaines déjà que tous ceux qui devaient savoir ont su que le deuxième anniversaire de la mort de Guillaume Apollinaire serait commémoré avec une espèce d'éclat. Plusieurs, au moins qualifiés par leur fidélité à la grande mémoire, leur tendresse, leur dévotion paisible, ont reçu dans le même moment comme un ordre — parti d'où cela ? — et qui les qualifiait mieux encore. J'avais jeté des notes, puis tout déchiré, renonçant quand je savais déjà le projet d'André Rouveyre, réalisé au *Mercure de France*, le projet d'André Billy, que réalise *Les Ecrits Nouveaux*.

Je ne sais rien exactement des raisons vraies de mon renoncement quand vous êtes venus me presser d'écrire, André Gide, Jacques Rivière.

Hélas ! ce n'est pas ici l'étude attendue, nécessaire, du plus formidable et du plus complet tempérament de poète. Dans l'ordre des souvenirs, je confesse que je ne puis tout dire si je n'ai rien oublié. Alors, à quoi bon ?

Mieux eût valu, je pense, le pieux exercice d'un jeune homme nourri de son exemple et qui ne l'aurait pas connu.

Les images d'hier m'assaillent et j'écoute plusieurs des plus belles, des plus douces. Non, pas cela... pas si tôt cela !... gardons-le encore pour nous !

Et j'écris comme on écrirait agenouillé sur une tombe, collant, pour prendre dictée, l'oreille contre la dalle glacée.

J'ai dans un coffre que je n'ose plus ouvrir le dernier poème écrit au front par René Dalize, le poème bouffon et hardi de la mort militaire ; les vers en sont recopiés de la main divine de Guillaume Apollinaire. C'est trop.

C'est pendant un entr'acte des Ballets russes, après *Parade*, qu'André Billy, m'attirant à l'écart, m'apprit la mort du capitaine René Dalize, tué à la ferme de Cogne-le-Vent.

Un grotesque me poursuivait, gueulant : « Alors, c'est ça, l'art français ?... Alors, vous *soutenez* ça ?... Alors... » L'ai-je assez injurié !...

Un dimanche, le 10 novembre 1918, quand l'immense espoir de la paix commençait de nous rendre le repos perdu, un télégramme m'apportait la nouvelle de la mort de mon ami Guillaume Apollinaire.

Naguère, dans les tranchées, je m'étais abandonné, avec beaucoup de soldats parmi les hommes les plus simples, à la représentation pathétique de celui qui serait le dernier mort de la guerre. Ce devait donc être toi, mon Guillaume !

Guillaume Apollinaire, mort dans ton lit, terrassé par la grippe espagnole dont on a dit que c'était la peste à

cause qu'à la suite de la guerre, dans la pensée de ceux qui la souffrent, vient immanquablement la peste.

Guillaume Apollinaire, si pâle sur l'oreiller blanc dominé par le képi neuf de lieutenant, rouge, noir et or comme un coq français.

Guillaume livide, avec la tache rose-rouge de la double blessure à ton front.

Quelques-uns de ceux qui, ce dimanche-là, se retrouvèrent dans le petit appartement du boulevard Saint-Germain, glacés, serrant les mâchoires, devraient se réunir pour évoquer, pour réveiller, pour remuer ensemble tant de riche cendre. De leurs souvenirs associés, des affirmations éprouvées de ces témoins sachant trop l'immensité de la perte, on pourrait peut-être composer un hommage qui fût un jugement, équitable.

Nous revînmes le lendemain, le lundi 11 novembre, quand tonnaient les vieux canons des Invalides, quand sonnaient toutes les cloches parisiennes ; celles de Saint-Thomas d'Aquin où s'était marié Guillaume, celles de Saint-Merry dont il avait chanté le musicien. Et des bandes descendaient le boulevard en hurlant : « *Conspuez, Guillaume !... Conspuez, Guillaume, conspuez !* »... Epouvante ! Que nous étions près l'un de l'autre, Max Jacob, nous que joies et malheurs avaient tant approchés !

Nous prîmes notre repas au premier étage d'un café du boulevard Saint-Germain. Des Saint-Cyriens casqués défilèrent avec des drapeaux, et en chantant. Nous fûmes à la fenêtre saluer ces jeunes soldats qui n'iraient pas à la guerre, qui ne mourraient pas d'elle et sans doute, d'en bas, nous prirent-ils pour de très joyeux drilles, à nous voir,

à nous entendre mêler aux leurs des cris plaisants, ceux qu'eût poussés Guillaume qui aimait les enfants armés, qui chérissait en humaniste l'image parfaite de la paix et de ses travaux et qui n'avait pas détesté le spectacle de la guerre.

Inoubliable horreur de tant de deuil dans cette apothéose !

* * *

Un samedi de l'automne de 1903, nous nous rencontrions, sans nous connaître, au sous-sol du *Soleil d'Or* devenu le *Café du Départ*, à l'angle du quai Saint-Michel et du boulevard. Guillaume Apollinaire a écrit dans *Alcools* ceci qui est inimitable :

Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
Au temps de notre jeunesse
Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube
Epris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens
Trompés trompés pauvres petits et ne sachant pas encore rire
La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée
Les verres tombèrent se brisèrent
Et nous apprîmes à rire
Nous partîmes alors pèlerins de la perdition
A travers les rues à travers les contrées à travers la raison... [1]

1. *Poème lu au Mariage d'André Salmon le 13 juillet 1909.* (*Alcools*, page 84.)

En ce temps-là, il n'était pas encore parfaitement impossible de s'accouder à un piano pour réciter des vers dans une cave enfumée. Parce que nous avions vingt ans, parce que nous entendions pour la première fois nos vers se résoudre en naïve musique pour des inconnus, la cave nous paraissait illuminée. Par la suite, nous travaillâmes gaiement à rendre une telle attitude irrecevable. La jeunesse a besoin d'assurer une destruction quelconque. Nous avons détruit cela. Nous avons travaillé aisément à ruiner l'attitude artistique et la vie littéraire qui n'étaient plus que convention amollie, après s'être soutenues longtemps assez haut mais toujours artificiellement. Dédaigneux du conseil de mettre de la vie dans l'art, nous avons tenté de restituer l'art à la vie.

Nous nous reconnûmes. Qui aborda l'autre le premier ? Je crois que le charmant Arne Hammer, le filleul de Bjerstern Bjornson, secrétaire de l'*Européen*, sut obéir à sa mission de secourir nos timidités. Quelques semaines plus tard, nous nous trouvions en face de Max Jacob et Guillaume que nous accompagnions rencontrait « le plus ancien de ses amis », René Dalize le marin, dans un rassemblement, qui revenait de Chine et de la Martinique. La mort seule devait dissoudre le groupe.

Je ne peux rien écrire que d'une écriture brisée.

Jacques Rivière avait raison. L'anecdote peut être merveilleusement appropriée.

Une suite d'images, divinement tristes malgré leurs vives couleurs à cause de la faiblesse de nos yeux martyrisés.

Guillaume était marqué pour régner.

Sa simplicité, ses façons de camarade ajoutaient à son autorité. Mais il possédait encore ce prestige d'avoir collaboré à la *Revue Blanche,* dont nous suivions l'agonie, d'avoir publié avant 1900, d'être un homme du siècle de la vie littéraire ; cette vie littéraire que nous voulions assassiner comme on mange les vieillards dans certaines îles, pour épargner aux parents la honte de la décrépitude.

Nous avons conçu et exécuté certaines farces qui ont rendu impossible une nouvelle saison des *Soirées de la Plume.* Les grimaces de Mécislas Golberg nous étaient un encouragement puissant. Nous aimions tant la poésie qu'il nous devenait obligé de tourmenter plusieurs poètes. De charmants élégiaques très bien habillés se produisaient au *Soleil d'Or.* Après que chacun d'eux avait fait valoir l'une de ses élégies, l'un de nous surgissait qui déclamait de Corbière le *Fils de Lamartine et de Graziella.* Exercice qui troublait plus profondément les esprits que ce *Schienderhannes* dont un poète gascon disait, à chaque audition : « *C'est un geinre !* »

Ainsi Guillaume Apollinaire commença-t-il son apprentissage de chef d'école.

Un soir, Fagus nous révéla que la *Revue Blanche* en était à son dernier numéro. Je ne sais pas s'il faut aujourd'hui sourire ; ce soir-là nous prîmes le deuil. Un grand espoir s'anéantissait. Il nous avait semblé, et justement je pense, que la *Revue Blanche* qui paraît si durement datée aujourd'hui, était riche d'un perpétuel pouvoir de rajeunissement. La *Plume* fleurait trop le quartier et l'esprit verlainien sans Verlaine. Moréas en faisait fi. Nous décidons donc de fonder une revue. Apollinaire

ne détestant pas un certain mystère nous apprit seulement qu'il entrait en correspondance avec des gens importants. Officiers ou officiels monégasques, fonctionnaires romains, un conspirateur albanais ! Tous, et tout simplement, des condisciples de Guillaume au collège catholique de Monaco ou au lycée de Nice.

Enfin, un soir, Guillaume nous émerveilla — lui qui eut pour devise : *J'émerveille !* — en nous révélant qu'on était à la veille de la réalisation. Ça se passait rue de Seine, là où l'on a percé la rue Callot, dans une boutique de marchand de vin restaurateur aux poches gonflées des bons que nous lui signions chaque soir en paiement, jusqu'à règlement de comptes. Le bonhomme auvergnat se nommait Ginisty. Son établissement était l'*Odéon*. Mais pour une si neuve entreprise, un cadre nouveau convenait. Nous fûmes donc fonder le *Festin d'Esope* (après avoir rejeté *Le Geste* et *Notre Route*) dans une étroite brasserie de la rue Christine.

C'est cette même brasserie qu'Apollinaire, six ou sept ans plus tard, désira de revoir pour composer son poème *Lundi, Rue Christine*, orphisme de l'assassinat :

Des piles de soucoupes des fleurs un calendrier
Pim pam pim
Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque
Je préférerais me couper le parfaitement que de les lui
donner
Je partirai à 20 h. 27
Six glaces s'y dévisagent toujours
Je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage

La réunion de jeunes innocents, ardents et maltraités très fort par la vie qu'ils aiment, devient cette élaboration du crime.

Témoin de mon mariage en l'église Saint-Merry, le 13 juillet 1909, Guillaume Apollinaire revient, en 1913[1], à l'Eglise noire d'encens, noire de la poudre des barricades, noire du crayon de Daumier et il chante avec le *Musicien de Saint-Merry* :

Il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas
Il s'arrêta au coin de la rue Saint-Martin
Jouant l'air que je chante et que j'ai inventé
Les femmes qui passaient s'arrêtaient près de lui
Il en venait de toutes parts
Lorsque tout à coup les cloches de Saint-Merry se mirent à sonner
Le musicien cessa de jouer et but à la fontaine
Qui se trouve au coin de la rue Simon-le-Franc
Puis Saint-Merry se tut

Je crois, et ne pense pas avoir besoin de m'expliquer, à l'importance de ces retours justifiant toute une partie de l'œuvre de Guillaume Apollinaire. Mais il faut avoir beaucoup vécu et en confidence auprès de ce grand poète pour affirmer comme je fais, laissant à d'autres le soin d'une glose. S'il était nécessaire je relèverais beaucoup d'autres retours, rapports, rapprochements aussi capitaux.

L'examen de ce phénomène, à peu près constant chez mon ami, ramènerait à son origine, cette faculté, ou

1. Le 21 du mois de mai 1913 (*Calligrammes*).

mieux, cette nécessité dont il jouissait non pas de s'approprier mais de transformer à son usage l'événement né d'autrui et auquel on l'associait, soit en actes, soit par la parole. Ainsi s'explique que Guillaume Apollinaire ait été peut-être le premier poète en état agréable de composer dans le bruit des conversations de ses amis, voire d'étrangers, de ces importuns qui encombraient sa maison et qu'il s'appliquait, malicieux et naïf, à nous peindre comme les meilleurs fils du monde, les plus précieux hôtes, jusqu'au jour que, leur refusant sourdement sa porte, il les écoutait carillonner, en riant dans le creux de sa main, logé en boule parmi les coussins pareils à des ventres coupés, à de joyeux bedons arrachés, enveloppés de gilets bariolés.

Guillaume Apollinaire, interrompu dans ce qu'avant le Parnasse on nommait la méditation, s'emparait, au vol, de la phrase la plus banale, la plus triviale — si elle était incongrue ce pouvait être du bonheur pour l' « esprit nouveau » ! — et, sans la parer, sans trahir la *révélation*, il repartait de ce plan, de ce dernier des plans superposés dans un miracle d'unité, pour de nouvelles ascensions en un ciel libre, sans perdre de vue la terre.

As-tu pris la pièce de dix sous je l'ai prise

Ceci qui dépasse la critique littéraire devrait tenter un psychologue, au moins un Janet ou le Daudet le moins culbutant.

*
* *

Nous apprîmes à rire. Tu le sais, Billy, qui riais si

mal dans ta barbe révoquée, ta barbe de conscrit du Cambrésis, lorsque « le baron » nous rassembla ! Nous apprîmes à rire. Je recopie, en pensant beaucoup aux jeunes inventeurs de 1920, ces vers farce de Guillaume. Personne n'en a jamais rien lu.

Mardi, 2 octobre 1906.

A celui qui régit
La troupe Le Bargy.

Tu partiras, dit-on, vendredi pour l'Afrique ;
Viens demain avec moi vider quelque barrique
D'eau de vie ou de vin. Je t'attendrai de huit
Heures jusqu'à midi, puis d'une heure à minuit.
Aussi bien laisse donc ton maître à ses cravates,
(Eternelle douleur, Périer, vous en rêvâtes !)
Et porte-moi tout ce que tu m'avais promis ;
Il ne faut pas manquer de parole aux amis.
Et puis dorénavant pas d'anthropophagie,
Tu ne mangeras plus d'allumette-bougie ;
Chaque amphiboche et toi serez de la régie.
Dis-moi, quand tu sauras par cœur tout le Duel
Apprendras-tu les vers d'Eugène Manuel
Avec ceux de celui qu'à Don Caramuel [1]
Moréas compara pour dire quelque chose ?
Laissons, laissons, laissons à son rosier la rose
Et laissons à Paul Fort ses poèmes en prose.
Prends pour le lire en route un roman de Beaubourg

1. Le sculpteur catalan Manuel Ugue dit Manolo. Voici le vers de Moréas : *De Don Caramuel Manolo suit la trace.* Manolo composait d'étranges poèmes phonétiques en son ignorance de notre langue écrite.

Et pour tes nuits d'automne engage au Luxembourg
Quelque tante à l'œil vif, à la mine éclatante
Puisqu'il faut, pour camper en voyage, une tente.
J'habite au Vésinet, huit boulevard Carnot.

GUILLAUME APOLLINAIRE

P. S. *Apporte le tonneau* [1].
Viens toujours rue de la Pépinière.

Apollinaire y était employé de banque. Je « tournais » pour l'entrepreneur-comédien Barret, un peu las du Secrétariat de *Vers et Prose*, n'ayant pas les vertus de Paul Fort.

Guillaume ne se plaignait pas. Il redoutait comme une honte d'être plaint, ainsi qu'on voyait les meilleurs plaindre le pauvre Charles-Louis Philippe, piqueur des Ponts et Chaussées, inspecteur des étalages de mastroquets « dans les septièmes arrondissements », qu'il pleuve ou grêle, et pour quel prix! — faible, malade.

Notre pauvreté se donnait des airs.

Guillaume passait pour gagner de l'argent à la Bourse. On en riait ! Si haut ! Comme ce soir où nous fûmes en loge au Nouveau-Cirque, avec un sou. L'ouvreuse nous adopta en quelque sorte. Mais Guillaume négligea cette sainte matrone pour faire de l'œil à l'écuyère.

Voilà des souvenirs bien médiocres, dira-t-on.

Hé quoi ! Ecrire cela, pas plus, d'Apollinaire ? C'est — qu'on y prenne garde — que tout cela est démodé au point d'atteindre au style.

1. Le jeu de tonneau du jardin de mes parents, à Chelles. Guillaume affichait des prétentions à mettre dans la « grenouille » à volonté.

C'est des fleurettes, des étincelles d'un âge dont rien ne reviendra plus, et tout ce qui était possible en ce temps-là valait souvent mieux que l'horrible raison de cet âge de fer qu'on nous a fait.

Mais beaucoup de ce qui était alors possible, c'est toi, Guillaume, qui l'a rendu possible, par ta force douce, par je ne sais quelle grâce si sage, par ton génie.

J'en veux tenter la preuve.

*
* *

Je souhaite dans ma maison
Une femme ayant sa raison,
Un chat passant parmi les livres,
Des amis en toute saison
Sans lesquels je ne peux pas vivre [1]

Las d'habiter le Vésinet, de manquer tant de trains, ce qui l'obligeait à fréquenter les bars anglais de des Esseintes, rue d'Amsterdam, Guillaume Apollinaire s'installa rue Léonie, devenue rue Henner. Je ne revois pas le chat, mais il y eut dans la maison un doux bruit de robe, de mâles voix amies firent trembler les glaces et chaque jour les livres s'ajoutaient aux livres.

Le temps des essais était passé. Le *Festin d'Esope*, dont l'histoire seule exigerait beaucoup de place, n'occupait plus notre mémoire et l'on oubliait même la *Revue Immoraliste* (deux numéros [2]) qui avait associé Guil-

1. *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (Le Chat).

2. Même, le second numéro de la *Revue Immoraliste* devint l'unique numéro des *Lettres Modernes* ; la concierge de notre ami

laume et ses amis au fils de l'auteur d'*En r'venant de la revue*. Détail qui nous ramènerait aux bars de la gare Saint-Lazare, au *Criterion*, à la clinique du D[r] R..., hospitalisant la *Revue Immoraliste* en des locaux bénis; au Vésinet, à Chatou; tout cela qui vaudrait une longue chronique. Nous avions comploté d'écrire un roman moderne sur la vie des bords de la Seine — la *Vie chatouillarde*, disait Guillaume qui, sous le prétexte gamin d'effacer jusqu'au souvenir de Maupassant, eût réalisé l'ambition naturaliste bien mieux que les naturalistes qu'il avait relativement peu pratiqués, leur préférant Paul Féval.

Chatou permit à Guillaume de connaître de bonne heure André Derain et Vlaminck, lesquels furent un temps les cadres et les troupes de l'*Ecole de Chatou*. D'une suite de propos nocturnes naquit en Guillaume Apollinaire l'ambition de se dévouer à la défense de la peinture moderne. Jusqu'alors, il n'avait rien donné dans ce genre qu'une lyrique et très lucide étude sur Picasso, illustrée de reproductions de l'*Epoque bleue* et de l'époque des *Saltimbanques*, que publia *La Plume*. Cette étude n'a pas été recueillie dans *Les Peintres Cubistes*. Quand, en 1910, je passai au *Paris-Journal* de Gérault-Richard, Apollinaire me remplaça à l'*Intransigeant*. Il y fit merveille. Les poètes longtemps écartés de la presse prirent avec lui une fière revanche et tous les peintres nommés au long de ses *Salons* et, plus tard, dans sa *Vie anecdo-*

l'homéopathe bien pensant s'étant inquiétée de ces poètes, voire du fameux « Conspirateur albanais » lui demandant « l'étage de la *Revue Immoraliste* », on consentit ce sacrifice à notre hôte.

tique du *Mercure de France*, défilèrent rue Henner, dans cette petite salle à manger encombrée de ses meubles bretons qui le faisaient rigoler, autour de cette table bourgeoise en noyer ciré sur laquelle M. Louis de Gonzague Frick, sanglé dans un raglan autant que dans une capote hongroise, monoclé, ganté de blanc et le tube à la main, vint poser une pomme mûre, tous les matins, deux mois durant.

Les peintres suivirent Guillaume à Passy, rue Gros, d'abord, et rue La Fontaine, ensuite, et puis boulevard Saint-Germain. Même leur nombre s'augmentait. L'ardeur que dépensait Guillaume à leur défense n'était pas du goût de tous ses amis. Si l'exquis René Dalize avait un faible pour *Apollinaire et sa Muse* par le Douanier Rousseau, et sur quoi l'on a tout dit, il estimait médiocrement les cubistes. Prié aux noces du peintre Gleizes, Guillaume, en retard ainsi qu'à l'habitude, se mettait en quête d'un fiacre.

— J'espère, dit René Dalize, que tu vas prendre un fiacre aux roues carrées !

Lorsque Guillaume Apollinaire fit, en la salle de la rue de l'Orient, représenter les *Mamelles de Tirésias* [1], ce qui n'alla pas sans quelque tapage, bon nombre des peintres en faveur de qui mon ami s'était compromis, dédai-

1. Apollinaire a fondu dans *Les Mamelles* deux parades (notamment la scène du gendarme) dont il nous fit lecture à l'*Odéon*, au dessert. Les deux pièces devaient être publiées sous ce titre unique : *Théâtre de Guillaume Apollinaire*. Le même soir, Apollinaire nous a lu *Le Gim-Gim-Gim des Capussins*, jamais édité et qui, dans la suite, a constitué le chapitre du *Poète Assassiné* intitulé *Dramaturgie*, mais sensiblement remanié.

gnant de profitables alliances, perdant par son honnêteté la petite situation acquise dans un journal du soir, rédigèrent un effarant communiqué aux fins de se désolidariser d'avec Guillaume Apollinaire « qui les compromettait ! »

C'est à crever de rire ! Je l'en vis pleurer. Depuis, les meilleurs d'entre ces coupables ont témoigné d'un vrai repentir. Je n'ai rapporté cette pitoyable anecdote que pour marquer mieux la sincérité de mon cher compagnon continuant après cela de servir la cause d'un art qui lui devait tant et qui avait tout son amour. Je mets au défi qui que ce soit de se flatter, sérieusement, d'avoir recueilli d'Apollinaire le moindre aveu de mystification. D'honnêtes gens se trompent quand ils soutiennent qu'Apollinaire s'amusait en poète de faire vivre des baudruches, de prêter son âme diaprée à des mannequins.

Voici ce qui advint, simplement, et qui, avant nous, fut vrai pour les historiens au jour le jour du symbolisme, de l'impressionnisme ou du réalisme. On ne peut pas, au premier jour, alors qu'on aspire à faire admettre le credo d'une école, rendre sensible le génie du chef, de l'initiateur, la valeur des premiers disciples et l'inanité des trublions accourus. Les ennemis de ces écoles neuves le savent bien qui, avec moins d'honnêteté, usent de la méthode contraire et, pour l'éreinter, adoptent, eux aussi, tout le groupe. Pour discréditer Mallarmé, Henry Fouquier utilisait Baju. A cause de quoi, l'on refusa d'admettre notre tendresse dédiée au vieux Rousseau. Même parmi d'anciennes victimes des Fouquier on méconnut la bonne foi d'Apollinaire. Seuls parmi nos aînés,

Jean Moréas, Rémy de Gourmont, Alfred Jarry et, il faut le dire, le léger Paul Fort, tinrent le poète d'*Alcools* pour incapable d'aucune simulation.

Les farces qu'il se permit furent d'autre sorte. Il trompa l'ennui d'accomplir des besognes de librairie en équivoquant avec une verve rare. Dalize ici fut parfois son complice. L'avenir retrouvera la clé d'une histoire littéraire enfouie sous un fatras babylonien imité des pédants. M. Seignobos a couvert de son autorité une publication internationale, accueillante aux élucubrations du poète annonçant, avec traduction des pièces diplomatiques et dépêches datées à l'appui, la prochaine conversion du Kaiser au catholicisme !

Ah ! ce bureau de l'*Européen*, rue Dauphine ! Le gentil Arne Hammer, secrétaire fidèle, couvrant de son corps, de ses bras, la table du rédacteur en chef, aux fins de contrarier le pillage des revues que nous préméditions. Quand Jean Jaurès et Pressensé parlèrent, au Tivoli Vaux Hall, en faveur des juifs martyrisés à Kichinew, Pierre Quillard et Louis Dumur prièrent leurs jeunes collaborateurs d'assurer un service de propagande ; soit vendre l'*Européen* dans la salle. Le prix exorbitant pour l'époque, six sous, favorisait mal notre industrie. Je pris sur moi de distribuer gratuitement l'organe. Idée que Guillaume voulut trouver la meilleure. Mais c'était long. Alors, grimpant aux galeries, Guillaume qui avait de ces innocentes inventions, ne cessa plus de jeter ses *Européen* sur le parterre, par gros paquets ficelés. Il y eut tempête. Le prolétaire se révolta assommé par le poète et j'eus grand'peine à tirer de là Guillaume qu'après le peuple les agents voulurent malmener sans savoir pourquoi.

*
* *

J'ai vu Guillaume Apollinaire engraissé, déjeunant seul, pareil ainsi au Roi Soleil et tenant tour à tour les propos de Denis Diderot et de Casanova, et puis, en pelant une poire, chantant quelque refrain bien absurde des mauvaises époques : 1827, 1850 ou 1875 :

Foutons-nous d'ça,
Tralalala !

Mais je sais de quoi Guillaume ne se foutait pas.

J'ai vu Guillaume au jour le plus affreux de sa vie. En l'embrassant, je lui glissai une parole d'espérance. Il riait dans ses larmes

Foutons-nous d'ça,
Tralalala !

Et si la calomnie n'a pas tout à fait désarmé, si les ignorants, les artistes de contrebande, si ceux qui te doivent tout nient encore, ah ! Guillaume mon frère

Foutons-nous d'ça.

Tu adorais ce refrain ridicule. Et vraiment ne chanterons-nous plus jamais cet air Saint-Simonien, *Ménilmontant, chant religieux*, à quoi nous avions voulu rendre une certaine vogue !

*
* *

La guerre ! Les recruteurs se montraient exigeants et quelques bonnes volontés demeuraient à l'abandon.

Apollinaire, en peine de servir, manqua entrer dans les postes.

— Bon sang ! s'écria Dalize en bouclant sa cantine, nous ne recevrons jamais nos lettres.

Ce fut l'artillerie, Nîmes d'où il m'écrivit :

J'ai vu Cremnitz à Nice où il est encore au dépôt. Très jaloux de ma tenue de conducteur. C'est, il est vrai, très chic.

Il m'écrivit encore à Vincennes, très sérieux : « *Je te félicite.* » Au front, cette carte me parvint : « *Brigadier, je suis dans un patelin où j'ai retrouvé le vin de l'Escargot, rue Lepic, ce n'est pas l'Anjou.* »

C'était la Champagne où l'infanterie le prit pour en faire un officier et où la mort lui donna le baiser de fer et de feu avec la marque de quoi il devait vivre jusqu'à ce que la fièvre l'emporte,

« ... *le brigadier au masque aveugle souriait amoureusement à l'avenir, lorsqu'un éclat d'obus de gros calibre le frappa à la tête d'où il sortit, comme un sang pur, une Minerve triomphale.*

« *Debout, tout le monde, afin d'accueillir courtoisement la victoire !* »

Le jour mourait sans que la pensée nous vînt d'allumer les lampes ; ma femme et moi, nous écoutions ta femme en deuil « ... Il était si triste d'être depuis la guerre éloigné de ses amis... il ne se consolait pas de la mort de René Dalize... il se sentait très seul... le soir... ah ! comme il voyait tomber le soir avec horreur ! »

Il y a, rue de Châteaudun, chez un bouquiniste, une

échelle de bambou au haut de laquelle je te vois toujours juché, en habit gris. J'ai rencontré une fois Giovanni Moroni et ses belles bagues fausses et ne l'ai plus revu. J'irai, songeant au jour des jours où les tristes vivants ressusciteront parmi les morts élus, boire un verre à ta santé chez le troquet de la rue Caulaincourt, au rez-de-chaussée de la maison d'une somnambule qui avait ta pratique. Je t'y attendis deux heures. Et j'irai en boire un autre chez le bougnat de l'avenue Niel où nous fûmes noyer de clairet notre folle gaieté, après avoir, pour « le baron », été demander raison à ce sympathique M. D... qui nous répondit : « Pouvais-je supposer !... Vrai, messieurs, je croyais que vous veniez m'intéresser à la fondation d'une revue ! »

Guillaume, tout est bien changé ; tout est bien froid ici et les hommes sont plus durs. Bannis les regrets d'une vie dont l'ordinaire t'eût affligé de désillusions. Pourtant le soleil de gloire s'est levé sur ton champ d'asile et le jour viendra de la résurrection des poètes.

ANDRÉ SALMON

COULEUR DU TEMPS

ACTE PREMIER

SCÈNE I

Une place publique dans la capitale d'un pays
qui jouit de la paix

NYCTOR, ANSALDIN DE ROULPE, VAN DIEMEN.

ANSALDIN

Il entre suivi par ses compagnons qu'il veut entraîner tandis que Nyctor surtout fait mine de ne pas vouloir le suivre

Par ici par ici venez donc
Notre avion est prêt à voler

VAN DIEMEN

Belles nuits de ma ville natale
C'est à présent seulement
Que je sens toute votre douceur

ANSALDIN

Vous verrez ce sera merveilleux
Notre voyage s'annonce bien

VAN DIEMEN

C'est ici que j'ai vécu aimé
Et que je me suis enrichi

ANSALDIN

Je crois qu'il est bien temps de partir
Car sous peu le règne de la mort
S'étendra jusqu'ici

NYCTOR

Laissez-moi
Partez si vous voulez partez donc
Mais moi je reste
Oui la mort règne
Mais cependant
Notre patrie
N'appartient pas
A ces royaumes
On y jouit en paix de la vie
Et l'on y meurt encore en paix

ANSALDIN

Vite
Venez nous discuterons après

NYCTOR

N'est-il pas plus dangereux encore
D'aller cueillir la rose d'azur
Dans les grands jardins aériens

ANSALDIN

Venez vite il est temps de partir
La mort vient qui ne trouve pas juste
Que quelqu'un vous vous ou bien moi
Echappe à sa domination
Il est encore temps de partir
Bientôt l'on verra bondir la mort

Elle bondira jusqu'ici
Comme un tigre affamé au milieu
D'un troupeau éperdu de captives
Venez vite Au sud à l'est au nord
Coule le sang des antagonistes
Et leurs grandes ombres atroces
Obscurciront bientôt l'horizon
A l'ouest c'est la mer incertaine
Que sillonnent de nouveaux poissons
Au-dessus de nos têtes enfin
Des oiseaux de métal et de bois
Planent menaçants il faut partir

Il essaye de les entraîner

NYCTOR

Partez si vous voulez je reste
Car il ne faut jamais déserter

VAN DIEMEN

Déserter le mot est un peu fort
N'avons-nous pas le droit de partir
Notre pays jouit de la paix
D'ailleurs le ministre m'a donné
Passeports autorisations
Enfin tout ce qui est nécessaire

NYCTOR

Mais on peut avoir besoin de nous
Et un pressentiment me dit
Qu'en partant nous allons à la mort

ANSALDIN

A la vie

VAN DIEMEN

Et qu'en savons-nous

ANSALDIN

A la vie je le jure Venez

NYCTOR

Vous ne songez qu'à mon existence
Merci mais moi j'aime le danger
Je suis un poète et les poètes
Sont l'âme de la patrie

ANSALDIN

Venez

NYCTOR

Platon les met hors de la République
Ils sont au-dessus lois et morale
Mais un tel privilège comporte
De très grandes obligations
Et notamment celle d'exprimer
Tout ce que les autres citoyens
Peuvent ressentir de sublime
C'est pourquoi il faut bien que je reste

VAN DIEMEN

Vos scrupules je les comprends tous
Mais j'ai réfléchi à notre cas
En partant nous sauvons avec nous
L'âme même de notre patrie
Comme fit Enée en quittant Troie
Et Rome naquit de ce départ
Une Rome nouvelle monte en nous
Pour moi j'eusse évité ce voyage

Je suis vieux c'est pour vous que je pars
Pour sauver un savant un poète
Et plutôt qu'eux je sauve leur œuvre
Partez partez pour sauver votre œuvre
Elle est votre patrie sauvez-la
Elle appartient à l'humanité
Partez vous en êtes responsables

NYCTOR

Je me rends enfin vous l'emportez
Hélas (*Il pleure*)

ANSALDIN

Il est grand temps de partir

NYCTOR

Et voici le moment du départ
Je le considère avec angoisse
Trois hommes pour un monde nouveau
L'un riche ce qui nous a permis
De tout préparer pour ce voyage
Adieu donc monde où rien n'est gratuit
Il est tout le passé ce richard
Le passé c'est-à-dire la mort
L'autre un savant dont les connaissances
Nous feront vivre il est le présent
C'est-à-dire la vie et la lutte
Quelque chose enfin de bien bourgeois
Le corps oui la réalité
L'autre enfin voyageant les mains vides
Pleurera à jamais pleurera
Comme si tout était trépassé
Comme si le présent était mort

Car il est l'avenir, ce poète
C'est-à-dire la crainte joyeuse
Moins que la mort et plus que la vie
L'avenir enfin ou le désir
La beauté même ou la vérité

ANSALDIN

Venez

VAN DIEMEN

N'avez-vous rien oublié

ANSALDIN

Tout est prêt

NYCTOR

Adieu mon doux pays

ANSALDIN

Mon nouveau moteur fera merveilles
Nous avons de quoi faire deux fois
Le tour du monde aérien

VAN DIEMEN

Bien

NYCTOR

Et la nuit s'ouvre magiquement
Comme un porche béant entrons vite
Dans le palais inconnu

ANSALDIN

Venez

VAN DIEMEN

Vous êtes sûr de votre appareil

ANSALDIN

N'en doutez pas mais il faut partir

VAN DIEMEN

Et vous saurez vous orienter

ANSALDIN

Oui venez montez dans l'appareil
L'atmosphère est je crois favorable

SCÈNE II

Entre ciel et terre
LES MÊMES

NYCTOR

Le désir infini qui nous enlève au ciel
M'ordonne de chanter Et puis quelle douceur
J'oublie ce qui n'est pas la suave douceur
De ce voyage aérien et il me semble
Que si je chantais à présent l'hymne du ciel
Je prendrais à mon chant un si noble plaisir
Que je m'arrêterais pour l'entendre vibrer
Dans l'espace Harmonie Eblouissement d'or
Des musiques du ciel Résonnances de feu
D'une ardente lumière arrivant à grands flots
Les ondes de mon chant assaillent le silence
Le silence infini et l'immobilité
Mais quelle douceur
La terre se creuse
L'horizon s'élève

ANSALDIN

Il s'élève à mesure
Que nous nous élevons

NYCTOR

Et des nuages dorés
Folâtrent autour de nous
Ainsi que des dauphins autour d'une carène

VAN DIEMEN

Nyctor ne vous penchez pas

NYCTOR

Que sont ces traces ces longues traces
Qui partout partout rayent le sol
Est-ce une région volcanique

VAN DIEMEN

Nyctor Nyctor regardez au ciel

NYCTOR

Laissez-moi le spectacle est poignant
Et descendons à une altitude
Qui me permette de regarder

VAN DIEMEN

Non redoublons plutôt de vitesse
Montons plus haut fuyons ces oiseaux
Qui paraissent bien vouloir nous poursuivre

NYCTOR

Ils poursuivent l'avion là-bas

ANSALDIN

Prenez garde car d'étranges fleurs
Eclosent brusquement près de nous

NYCTOR

Mais avant de quitter ces régions
Je veux voir ces sites désolés

Et je veux connaître sur le sol
Le danger enivrant descendons

ANSALDIN

Ce serait une grande imprudence

NYCTOR

Lâches vous avez peur de la mort

ANSALDIN

Je ne crains pas la mort cependant
Je ne veux pas être à sa merci

VAN DIEMEN

Aucun de nous n'a peur
Eh bien soit descendons

NYCTOR

La terrible magie
De cette ardente lutte
Me retiendra en bas
Quelques instants à peine
Puis je romprai le charme
Et nous repartirons

VAN DIEMEN

C'est bien

ANSALDIN

Nous descendons

SCÈNE III

Champ de bataille avec des croix

MADAME GIRAUME puis MAVISE

MADAME GIRAUME

C'est ici qu'a eu lieu la bataille
Il est tombé frappé à la tête
Elle trouve la croix sous laquelle repose son fils
Mon fils te voilà sous cette croix
Te voici mon joyau précieux
Te voici mon fruit blanc et vermeil
C'est mon fils c'est mon enfant c'est lui
Fils tu n'es plus rien que cette croix
C'est mon fils c'est mon enfant c'est toi
O très belle fontaine vermeille
Te voilà tarie à tout jamais
O toi dont la source était en moi
C'est mon fils c'est mon enfant c'est toi
Tu dors dans la pourpre impériale
Teinte du sang que je t'ai donné
O fils beau lys issu de ma chair
Floraison exquise de mon cœur
Mon fils mon fils te voilà donc mort
A ton front une bouche nouvelle
Rit de tout ce que ce soir j'endure
Parle sous terre bouche nouvelle
Que dis-tu bouche toujours ouverte
Tu es muette bouche trop rouge

MAVISE

Sa mère est près de son tombeau

O Fiancé si beau si fort
Toi qui mourus vêtu de bleu
Un morceau de ciel enterré
Il était adroit et habile
Il était fort j'étais savante
Lui le travail moi la pensée
La vie et l'ordre en un seul couple
Lui le travail moi la pensée
Il était fort j'étais savante

MADAME GIRAUME

Et comme ton corps doit être lourd
Déjà je plie sous ton souvenir
O mon fils je t'ai porté jadis
Lorsque tu ne pesais presque rien
Et je n'ai plus de lait pour nourrir
Ta mort comme j'ai nourri ta vie

MAVISE

Mais ma science ne peut pas
Faire ressusciter sa force
Je veux me coucher près de lui
Près de lui dans ma robe noire
Il était bleu comme le jour
Je suis plus triste que la nuit

MADAME GIRAUME

Parle mon fils réponds à ta mère
C'est la voix qui t'apprit à parler

MAVISE

Orgueil orgueil abaisse-toi
Orgueil qui ne sais plus souffrir

Depuis que tout le monde souffre
Mais que m'importent tous les autres
Il est là bleu comme le ciel
Où rougeoient les nuées du soir

MADAME GIRAUME

J'ai fait des démarches incroyables
Pour atteindre ce lieu prohibé
Et te voilà mort mon cher enfant
Qu'ont-ils fait de toi ils t'ont tué
Ils s'y sont mis tous pour te tuer
Et puisqu'ils en voulaient à mon sang
Pourquoi donc pour en tarir la source
N'ont-ils pas pris ma vie ô mon fils
Pourquoi ta vie et non pas la mienne

MAVISE

Mon amour pour toi contient tout
Les grandes raisons de ta mort
Et cet avenir qui naît d'elle
Mais réponds réponds que tu m'aimes
O mon fiancé je suis vierge
Mais tout ton sang repose en moi
Tu m'as fécondée en mourant
Je sens en moi tout l'avenir

MADAME GIRAUME

Que vais-je devenir douloureuse
Désolée meurtrie et tout en larmes
Écoutez mon fils mon fils est mort
Mon fils une grappe de raisin
Dont on a exprimé tout le vin
Et ce vin précieux ils l'ont bu

Ils sont ivres voyez écoutez
Ils en sont tous ivres de ce vin
De ce vin mon sang mon sang vermeil

MAVISE

Nous sommes enfin mariés
Et l'avenir est notre fils
Voici les bataillons issus
De ton trépas de ton espoir
Savais-tu combien je t'aimais
Je baise le sol de ta tombe
Comme si je baisais tes lèvres
O merveille la terre a rendu le baiser

MADAME GIRAUME, MAVISE, VOIX DES MORTS ET DES VIVANTS

ensemble

MADAME GIRAUME

O fils ô mon fils plus blanc qu'un lys
Mon fils mon fils hiver de mon âme
O mon fils hostie de la patrie
O fils douceur et douleur immenses
Réponds réponds mon petit enfant
Réponds réponds mon petit enfant

MAVISE

Mort ô mort ô vivante mort
Merveilleuse et cruelle mort
Mes larmes sang de mon esprit
Baignent le sol qui m'a rendu
Son suprême baiser ô larmes
Coulez pour ma grande douleur
Et la terre comme un anneau
T'entoure ô mon beau fiancé
C'est la bague des épousailles

VOIX DES MORTS ET DES VIVANTS

C'est le crépuscule de l'Amour
Et qu'importent qu'importent les hommes
Qu'importent les frelons à la ruche
Qu'importent gloire richesse amour
Et qu'importent qu'importent les hommes
Adieu Adieu il faut que tout meure

SCÈNE IV

LES MÊMES, NYCTOR, VAN DIEMEN, ANSALDIN DE ROULPE

VAN DIEMEN

Voici des femmes

NYCTOR

Voici des cris

ANSALDIN

C'est le séjour de la mort

VAN DIEMEN

Mesdames c'est un endroit malsain
Ne restez pas ici suivez-nous

MADAME GIRAUME

Puisque je ne verrai plus mon fils
Emmenez-moi donc où vous voudrez

NYCTOR à ANSALDIN

C'est une compagnie imprévue
Mais la femme est l'ennemie du rêve
Et je vais peut-être m'ennuyer
Moi qui jamais jamais ne m'ennuie
Hier elles s'amusaient peut-être
Aujourd'hui elles sont tout en larmes

Demain elles auront oublié
La mort pour ne songer qu'aux vivants
Et les voilà prêtes à nous suivre
Mais elles ne sont que deux tant mieux
Je pourrai s'il me plaît rester seul

ANSALDIN

Nyctor vous êtes vraiment injuste
Elles ne savent pas nos desseins
Elles supposent que nous voulons
Simplement les faire s'éloigner
De ce dangereux champ de bataille
Et ne pensent pas que nous allons
Voir le pays divin de la paix

NYCTOR

Il faut donc leur dire nos projets

ANSALDIN

Mais non elles ne nous suivraient pas
Plus tard elles apprécieront mieux
L'ineffable douceur de la paix
Car elles ont souffert

NYCTOR

Misérable

ANSALDIN

Et ce seront d'utiles compagnes

NYCTOR

Et vous ne les renseignerez pas

ANSALDIN

Non

NYCTOR

Je vais leur dire ce qui en est

ANSALDIN

Je le défends si vous le tentez
Je vous tuerai car je n'admets pas
Que vous contrecarriez mes projets

NYCTOR

Je suis sans volonté Ansaldin
Et je me trouve à votre merci
Je vous hais voilà la paix promise
Et c'est déjà la haine entre nous

MADAME GIRAUME

Mavise venez aussi

MAVISE

Où ça

VAN DIEMEN

Ailleurs

MAVISE

Mère de mon fiancé
Je vous suivrai toujours et partout

NYCTOR

Et cette époque veut pour surnom
Ce terrible mot latin *cruor*
Qui signifie du sang répandu

ANSALDIN

Par ici il est temps de partir
J'entends les premiers éclatements
De ce qu'ils appellent aujourd'hui

Une préparation Venez
Voix des morts et des vivants
Adieu Adieu il faut que tout meure

ACTE DEUXIÈME

Une île déserte

SCÈNE I

VAN DIEMEN, MADAME GIRAUME.

VAN DIEMEN

Quel agréable voyage

MADAME GIRAUME

Oui
Bien agréable où sommes-nous donc

VAN DIEMEN

Tout près de l'Équateur dans une île africaine
Que ne hante jamais aucun navigateur
D'après ce qu'en a dit notre cher Ansaldin
C'est une île déserte à moins qu'elle ait changé
Et soit peuplée depuis son exploration
Par les grands voyageurs Livingstone et Stanley
Et nous y rencontrerons peut-être quelques nègres
Des serpents et aussi des monstres poétiques
Que nous inventerons pour vous faire plaisir

MADAME GIRAUME

Quoi une île déserte en Afrique
L'Équateur des serpents et des monstres
Est-ce possible mais vous riez
Vous vous moquez de moi n'est-ce pas

VAN DIEMEN

Non c'est vrai

MADAME GIRAUME

Vous souriez

VAN DIEMEN

Mais non

MADAME GIRAUME

Nous n'avons pas quitté mon pays
Serait-ce vrai non mais il fait chaud
Oui il fait une chaleur torride
Mais non vous riez je ne vois point
De végétation tropicale

VAN DIEMEN

C'est qu'elle ne se laisse pas voir
Dès l'abord et que pour distinguer
La végétation tropicale
De celle qui ne l'est pas il faut
S'entendre un peu à la botanique
Mais avec de l'habitude

MADAME GIRAUME

Quoi
L'Equateur la chose est incroyable
Cependant vous me l'affirmez

VAN DIEMEN

Oui

MADAME GIRAUME

Mais quelles gens êtes-vous donc

VAN DIEMEN

Nous aimons la paix et nous fuyons
Les pays qu'elle n'habite pas

Par pitié pour votre désespoir
Nous vous avons priées de venir avec nous
Et vous êtes venues de plein gré

MADAME GIRAUME

Ce que vous m'apprenez m'étourdit
Et il faut que je m'y habitue
Et puis oui vous avez eu raison
Qu'aurions-nous fait là-bas

VAN DIEMEN

En effet

MADAME GIRAUME

Les femmes sont faites pour la paix
Mais où donc trouver la paix sinon
Dans une île déserte

VAN DIEMEN

C'est ça

MADAME GIRAUME

Mais nous y serons si abandonnés
Cinq êtres tous seuls dans l'univers

VAN DIEMEN

Unis comme les doigts de la main
Eh oui nous serons seuls

MADAME GIRAUME

Seuls tout seuls

VAN DIEMEN

C'est l'heure pour certains
De supporter
La solitude

Là-bas d'où nous venons un homme n'est plus rien
Là-bas l'individu n'est qu'une particule
D'êtres au corps énorme anciens ou nouveaux
L'homme n'est qu'une goutte au sang des capitales
Un tout petit peu de salive dans la bouche
Des assemblées brin d'herbe au champ qu'est un pays
C'est un simple coup d'œil jeté dans un musée
La pièce de billon dans la caisse des banques
C'est un peu de buée aux vitres d'un café
Il pense mais il est l'esclave des machines
Les trains dictent leurs lois à l'homme dans l'horaire
L'homme n'était plus rien c'est pourquoi nous fuyons
Pour retrouver un peu de liberté humaine

MADAME GIRAUME

Je vous écoute comme on écoute
Son libérateur ce que vous dites
Me cause une allégresse infinie
Un plaisir

VAN DIEMEN

Prenez garde madame
Mais je ne m'habituerai jamais
A ce que vous ne soyez plus triste
Vous devez nous rappeler sans cesse
Dans le domaine heureux de la paix
Les douleurs dont on souffre là-bas

SCÈNE II

ANSALDIN DE ROULPE, MAVISE

MAVISE

Oui c'est une infamie
Vous nous avez trompées
Vous vous êtes moqués
De femmes malheureuses
Je veux voir à l'instant
Ce monsieur Van Diemen
Je veux qu'on nous ramène
Dans notre beau pays

ANSALDIN

Oh je l'attendais cette colère
Cette fureur vous êtes injuste
Nous vous avons sauvées de la mort
Et de la plus affreuse tristesse
Qu'auriez-vous fait là-bas dites-moi
Simples cellules madréporiques
Des attols monstrueux et dolents
Qui montent à la surface affreuse
Du tragique océan humain
D'ici vous dominez l'univers

MAVISE

Qu'importe Le devoir
C'est de rester là-bas
C'est le devoir des femmes
De panser les blessures
De consoler les cœurs

ANSALDIN

C'est donc Nyctor qui avait raison
Il ne voulait pas que vous veniez

MAVISE

Si vous aviez tout dit
Vous auriez bien agi
J'ai cru que simplement
Vous vouliez nous mener
Hors du champ de bataille
Et non à l'Equateur
Pour y chercher la paix
Mais elle est cette paix
Seulement dans les cœurs
Et c'est le savez-vous
Le devoir accompli

ANSALDIN

Pardonnez-moi car en vous voyant
J'ai été séduit et attiré
Puis j'ai compris qu'ainsi que moi-même
Vous aimiez avant tout la science
Et il me sembla que vous étiez
Pareille au terrain où lentement
Par hasard et par mille chimies
Se forment ces pierres précieuses
Qui taillées et polies sont si belles.

MAVISE

La beauté est en tout
Le devoir accompli

ANSALDIN

Voulez-vous donc n'être que l'esclave
Des grandes paroles collectives

MAVISE

Mais ces grandes paroles désignent
Des êtres véritables Patrie
Nationalités ou bien races
Dont nous sommes une particule
Que dire d'un globule du sang
D'une simple cellule du corps
Qui se refuserait à remplir
Sa fonction

ANSALDIN

Soit et cependant
Hors vos états policés ou non
Du sang il naît un ordre nouveau
Il naît un état un grand état
La nation de ceux qui ne veulent
Plus de mots souverains plus de gloire
Et comme les premiers chrétiens
Ils sont tous prêts dans la douleur
Prêts à devenir universels
Le Christ acquit aux hommes
Leurs droits spirituels
Et la France inventa
Leurs droits philosophiques
Dans cette île déserte
Proclamons donc enfin
Leurs droits physiques et politiques

MAVISE

Nous n'avons pas le droit
D'abandonner ainsi
Les morts et les vivants

ANSALDIN

Vous êtes esclave de paroles

MAVISSE

Ramenez-nous dans notre pays

ANSALDIN

Il naît une catholicité
Fondée seulement sur la science
Et sur l'intérêt immédiat
Des hommes ne serait-il pas juste
Dites-moi que leur tranquillité
Allât de pair avec les progrès
De l'industrie

MAVISSE

Folie O folie
Ramenez-nous dans notre pays
Allez chercher monsieur Van Diemen
Je vous attends ici

ANSALDIN

J'obéis

SCÈNE III

MAVISE

MAVISE

Peut-être me trompé-je
Les femmes souffrent tant

Et moi j'ai tant souffert
Mille pensées m'assaillent
Je ne me connais plus
Je crie contre le rapt
Qui m'a menée ici
Et au fond de moi-même
Je me sens presque heureuse
O vie ô vie instable
Je suis comme un jardin
Que le vent ou la pluie
Peut d'un instant à l'autre
Défleurir Vie passée
Violente et sublime
Et quelle fille étais-je
J'allais me marier
Et l'amour est sous terre
Mais qu'eût été l'amour
Je ne sais je ne sais
Je sais que je suis belle
Comme un champ de bataille
Tout l'amour crie vers moi
L'amour de tous les hommes
L'amour de tous les êtres
De toutes les machines
Mais puis-je puis-je aimer
Moi ivre de devoir
Ivre d'être assaillie
Par les tentations
Ivre d'y résister
A moi ivre de lutte
On voudrait imposer

La paix ignoble et triste
De cette île déserte
Non il faut que je parte
Il faut qu'on me ramène
Dans cette humanité
Pleine d'amour et de haine
Mais j'hésite à partir
Comme un nouveau devoir
A surgi dans mon âme
A grandi dans mon cœur
Un devoir vis à vis
De cet enfant Nyctor
Qui se tient à l'écart
Honteux d'être parti
Honteux d'être poète
Honteux d'être vivant

SCÈNE IV

MAVISE, NYCTOR

NYCTOR

Etes-vous donc égarée Mavise

MAVISE

Non j'ai prié monsieur Ansaldin
De retrouver monsieur Van Diemen

NYCTOR

Ah Vous êtes outrée de ce rapt
Je vous devine et je vous approuve
Oui vous voulez repartir là-bas
C'est juste et je suis un grand coupable

Car moi seul de mes trois compagnons
Savais quel crime nous commettions
En vous entraînant sans vous le dire
Loin du jardin des explosions

MAVISE

Votre regard m'enivre Nyctor
Et vous devinez bien mes pensées
L'humanité tout entière parle
Par votre voix si harmonieuse
L'humanité dont je suis l'épouse
Depuis que mon fiancé est mort

NYCTOR

Je ne suis qu'un poète une voix
De l'infini une faible voix

MAVISE

Oui il y a dans votre réserve
Dans votre goût de la solitude
Quelque chose Nyctor qui m'échappe
Et qui pourtant m'attire écoutez
Et cependant j'avais renoncé
A la chimie trompeuse des cœurs
L'amour c'était pour moi une armée
M'assaillant m'assiégeant mais vaincue
Savante je rêvais d'un bonheur
Fondé sur le devoir accompli
Et sur la liberté de chercher
La lutte mais oui toujours la lutte
De l'humanité contre mon cœur
De mon cerveau contre la nature

NYCTOR

Et vous voilà réduite à la paix

MAVISE

Que de sphinx rôdent autour de moi
Tous m'ont crié devine devine
Et à chacun d'eux je voudrais bien
Pouvoir répondre j'ai deviné
Quel monstre singulier êtes-vous
Qui ne me proposez pas d'énigme
Dites-moi voulez-vous que je reste

NYCTOR

Votre devoir

MAVISE

Je le sacrifie

NYCTOR

Vos souvenirs

MAVISE

Je les sacrifie

NYCTOR

O femme ô femme plus mécanique
Plus mécanique que les machines
L'âme des canons est plus sensible
Que l'âme de la femme il ne crie
En elle que l'instinct de l'espèce

MAVISE

Je suis une femme bien étrange
Et aussi esseulée que vous l'êtes
Je cherche la formule savante

Qui contiendrait la toute-puissance
Permettez Nyctor que je m'éclaire
A la flamme de votre cerveau
Nous unirons si vous le voulez
La science avec la poésie
Ainsi qu'il fut au commencement
Mais non non je m'égare Nyctor
Je ne sais plus rien Nyctor plus rien
J'ai tout oublié tout oublié
Et de plus je n'ai rien deviné
Oui il faut aimer sans rien savoir

NYCTOR

Aimer c'est sans doute la formule
De la puissance absolue aimer
Mais qui peut aimer à volonté

MAVISSE

Celui qui ne fuit pas le danger

NYCTOR

C'est vrai le danger est à la vie
Comme le sublime est au poète
Mais que cela est loin de l'amour
Tiens voici Ansaldin il vous aime
Adieu

MAVISE

Est-ce la paix entre nous

NYCTOR

Adieu

SCÈNE V

LES MÊMES, ANSALDIN DE ROULPE, LE SOLITAIRE

ANSALDIN

J'ai parcouru toute l'île
Ne vous en allez donc pas Nyctor
Je n'ai pas rencontré Van Diemen

MAVISE

Oh il ne doit pas être bien loin

ANSALDIN

Voici le seul habitant de l'île

LE SOLITAIRE

Je vous le répète fuyez donc
Ce volcan le maître de cette île
Se réveille fuyez avant peu
Il dévastera tout mais fuyez
Ou bien vous périrez avec moi
Fuyez Fuyez

SCÈNE VI

LES MÊMES, VAN DIEMEN, MADAME GIRAUME

ANSALDIN

Cet homme a bien raison
En errant dans l'île j'ai bien vu
Le grave danger qu'il nous annonce
Le solitaire est sur le point de s'évanouir.

VAN DIEMEN

Qu'avez-vous

MADAME GIRAUME

Cet homme meurt de faim

LE SOLITAIRE

Non non mais laissez-moi me remettre
Depuis dix ans je n'ai pas parlé
Avec un être humain

ANSALDIN

Quelle paix

LE SOLITAIRE

Oui si on peut appeler ainsi
La dure lutte avec la nature
Avec les animaux les insectes

VAN DIEMEN

Venez avec nous pourquoi rester

NYCTOR

Oui venez

LE SOLITAIRE

Je n'en ai pas le droit
Le devoir me retient dans cette île

ANSALDIN

Quel est donc cet austère devoir

LE SOLITAIRE

Le devoir d'expier un grand crime
Mais vous êtes là comme des juges
Vous qui vous envolerez bientôt
O multiple oiseau inattendu
Je vais vous dire ce que j'expie

Vous jugerez et vous partirez
Tandis que vous vous envolerez
Un feu mortel me purifiera

VAN DIEMEN

Parlez

NYCTOR

Parlez

LE SOLITAIRE

Mes compatriotes
M'ayant accablé sous l'injustice
Je me suis vengé en trahissant
Puis je fus justement condamné
Tandis que le navire voguait
Vers le lieu où l'on me déportait
Je me suis évadé à la nage
Et je n'ai pas le droit de partir
J'ai moi-même choisi ma prison
Quand on a conscience du crime
On ne s'évade pas de prison
Tant qu'on n'a pas encore expié
Et je n'ai pas encore expié
J'ai mené une vie admirable
Dans sa sauvagerie une vie
De luttes dont je fus le vainqueur
Laissez moi laissez-moi donc adieu
J'ai voulu choisir le châtiment
Et non l'éviter Adieu fuyez
Adieu je ne suis qu'un criminel

NYCTOR

Vous le fûtes

LE SOLITAIRE

Qu'entends-je merci

VAN DIEMEN

Mais si vous tenez à expier
Vous n'avez pas le droit de mourir
Il faut vivre et souffrir

LE SOLITAIRE

Est-ce vrai

ANSALDIN

Venez avec nous

LE SOLITAIRE

Qui êtes-vous

ANSALDIN

Des hommes qui voient en vous un homme
Comme les autres pendant qu'ailleurs
Les autres s'entretuent

LE SOLITAIRE

Où cela

VAN DIEMEN

Là-bas Dans tous les pays

LE SOLITAIRE

O joie O joie on peut donc verser son sang
On peut mourir honorablement
On peut mourir glorieusement
Emmenez-moi aux pays sanglants
Je mourrai pour ceux que j'ai trahis
Je réparerai enfin mon crime

Juges descendus du ciel dans l'île
Voulez-vous m'absoudre de mon crime
Et suis-je un homme comme les autres
Un homme ayant le droit de mourir
En poussant le cri de la bravoure
Un homme dont le sang peut couler
Comme un fleuve où je me laverai

VAN DIEMEN

Oui nous vous jugeons et votre crime
Est remis mais venez avec nous
Quand nous aurons trouvé le pays
Où gît cette paix que nous cherchons
Nous vous ramènerons aux pays
Où le sang coule

ANSALDIN

Vite Venez
Vite il est grand temps d'appareiller
Nous gagnerons le pôle venez

MAVISE

Ce traître a plus fortement que nous
Le sentiment de son devoir

NYCTOR

Ah voyez le volcan jette des flammes
La lave jaillit c'est la nature
Qui se déclare notre ennemie

ANSALDIN

Venez

NYCTOR

Voyez donc comme est terrible
Cette paix que nous cherchons en vain

ACTE TROISIÈME

SCÈNE I.

Entre ciel et terre

NYCTOR, ANSALDIN DE ROULPE, VAN DIEMEN, LE SOLITAIRE, MADAME GIRAUME, MAVISE

Puis les voix des Dieux

VAN DIEMEN

C'est un éblouissement affreux
Ansaldin vous montez bien trop haut
Le soleil aujourd'hui a vraiment
Un éclat qu'on ne peut soutenir

ANSALDIN

Il faut cependant monter encore
Voyez ces gros nuages qui montent
Et nous montons pour fuir la tempête

MAVISE

Oh certains ont une forme humaine
D'autres nuages ont l'air de monstres

NYCTOR

Oui vous avez raison et depuis un quart d'heure
Je les vois arriver ce sont les dieux Mavise
Les dieux oui tous les dieux de notre humanité
Qui s'assemblent ici et c'est sans aucun doute
Bien la première fois que cela leur arrive
Les dieux de pierre et d'or les dieux de la matière
Et ceux de la pensée viennent vers le soleil

L'univers sous leur ombre oscille de terreur
Et l'atmosphère même en est toute troublée
Bel fend l'immensité avec ses douze cornes
Tous les temples se sont ouverts et tous les dieux
Sont venus de partout pour parler au soleil
Tous sont bons même ceux qui aiment les victimes
Ils ont toujours voulu la paix de leurs croyants
La plupart aiment l'homme et voudraient qu'il soit bon
Ils voudraient que jamais il ne donnât la mort
Ils veulent qu'à eux seuls s'immolent les hosties
Gages sacrés de paix entre l'homme et la vie
Les plus sanglants les plus cruels aiment la paix
Et c'est pourquoi ils viennent tous se concerter
Avec ce grand soleil qui nous vivifie tous
Voyez ces dieux ce sont une mer déchaînée
C'est un grand incendie qui s'avance et qui gronde
Voici les vieux génies taureaux au front humain
Dont la barbe ruisselle et coiffés de la mitre
Tous ces dieux monstrueux obscurcissent l'azur
Les dieux de Babylone et tous les dieux d'Assur
Voici Melquarth le nautonier et le moloch
L'affamé qui toujours nourrit son ventre ardent
Baal au nom multiple adoré sur les côtes
Ce tourbillonenment Belzébuth Dieu des mouches
Et des champs de bataille écoutez écoutez
Tanit vient en criant et Lilith se lamente
Et sur un trône fait de flammes étagées
D'anges épouvantés et de bêtes célestes
Terrible et magnifique entouré d'ailes d'or
De cercles lumineux à la lueur mouvante
Jéhovah le jaloux dont le nom épouvante

Arrive fulgurant infini adorable
Voici des dieux toujours des dieux toujours des dieux
Tous les antiques dieux venus des pyramides
Les sphinx les dieux d'Egypte aux têtes d'animaux
Les nomes Osiris et les dieux de la Grèce
Les muses les trois sœurs Hermès les Dioscures
Jupiter Apollon tous les dieux de Virgile
Et la tragique croix d'où le sang coule à flots
Par le front écorché par les cinq plaies divines
Domine le soleil qui l'adore en tremblant
Voilà les manitous les dieux américains
Les esprits de la neige et leurs mouches ganiques
Le Teutatès gaulois les walkyries nordiques
Les temples indiens se sont aussi vidés
Tous les dieux assemblés pleurent de voir les hommes
S'entretuer sous le soleil qui pleure aussi

LES VOIX DES DIEUX

Soleil ô vie ô vie
Apaise les colères
Console les regrets
Prends en pitié les hommes
Prends en pitié les Dieux
Les Dieux qui vont mourir
Si l'humanité meurt

SCÈNE II

Le Pôle Sud

LE SOLITAIRE, NYCTOR, ANSALDIN DE ROULPE, VAN DIEMEN, MADAME GIRAUME, MAVISE.

VAN DIEMEN

Nous voici au pôle mes amis
Est-ce ici le séjour de la paix
Ansaldin vous nous avez promis
De nous rendre la vie agréable
Et nous tremblons de froid et de peur

NYCTOR

Hélas

MAVISE

Parfois le sommeil me gagne
Comme si tout se glaçait en moi

MADAME GIRAUME

Moi je regrette un petit balcon
Donnant sur une rue peu passante
Et le bruit très lointain des tramways
Banquise de souvenirs glacés

MAVISE

Souvenirs Souvenirs

LE SOLITAIRE

Mais j'espère
Que nous ne resterons pas longtemps
Dans ce désert vous m'avez promis
De me ramener dans les pays
Du grand courage individuel

NYCTOR

La blancheur souveraine qui brille
Partout est l'image de la paix
Implacablement froide la paix
Vers laquelle monsieur Ansaldin
De Roulpe nous a enfin menés
Nous ne tarderons pas à connaître
Cette paix dans toute son horreur

MADAME GIRAUME

La profonde et l'éternelle mort

VAN DIEMEN

De fortes brises accompagnées
De durs flocons de neige voyez
Font rage continuellement
Et couvrent tout d'un brouillard livide
Fait d'embrun et de l'humidité
Congelée de l'atmosphère

NYCTOR

Hélas

VAN DIEMEN

Mais si monsieur Ansaldin de Roulpe
Réussit ses miracles savants

ANSALDIN

Mais ne vous impatientez pas
J'organiserai tout savamment
Logis chauffage éclairage tout
Et je tirerai tout de la glace

NYCTOR à VAN DIEMEN

Il ne faut pas trop compter sur lui
Je crois bien qu'il est devenu fou

Si je savais mener l'avion
Nous repartirions oui Ansaldin
Est fou et nous ne tarderons pas
A le devenir aussi nous tous
La mort nous attend Adieu Mavise
Il me semble que ma pensée se gèle

MAVISE

Ma parole se glace au sortir
De ma bouche

MADAME GIRAUME

Je me sens mourir

ANSALDIN

Ne désespérez pas je vous prie
Mais ayez tous confiance en moi
Et je vois déjà la cité blanche
Qui bientôt s'élèvera ici
Je ferai jaillir une lumière
Toutes les banquises brilleront
Comme des diamants

MAVISE

C'est fou

ANSALDIN

Et des palais seront nos demeures
La terre donnera la chaleur
Des profondeurs une vie magique
Va naître ici bientôt

LE SOLITAIRE

Mais je veux
Aller au pays où l'on se bat
O souvenirs cruels souvenirs

NYCTOR

Le froid augmente en mourant ici
Nous aurons la consolation
De ne point tomber en pourriture
Dans des siècles nous serons intacts
Comme si nous dormions car la mort
Ce n'est pas la putréfaction
Dans ce lieu merveilleux de la paix
Mais seulement un sommeil sans fin

VAN DIEMEN

Allons ne nous abandonnons pas
Au désespoir et séparons-nous
Pour aller tous à la découverte
Pour ma part parmi les blocs épars
Je vais sur ces pentes de cristal
Reconnaître notre blanc royaume

SCÈNE III

MAVISE, NYCTOR

NYCTOR

Leurs silhouettes dans le brouillard
Sont comme des fantômes

MAVISE

Hélas
Vous êtes cruel Nyctor oui vous l'êtes
Vous avez écarté tout espoir
Nous n'avons plus foi dans Ansaldin
C'est votre faute

NYCTOR

Mais il est fou

MAVISE

La folie a fait de grandes choses
Le doute est toujours cause de mort
Sachez qu'on peut tout utiliser
Même les aurores boréales
Qui splendides marchent dans le ciel
En froissant leur grand manteau de soie

NYCTOR

Mais nous sommes plus près de la mort
Plus près qu'avec une mitrailleuse
Braquée sur notre poitrine

MAVISE

Quoi
Oh lâche je vous méprise L'homme
N'est-il pas en tous lieux et toujours
En danger Fou ou non Ansaldin
Espère Vous rêvez à la mort
Puisque vous avez votre bon sens
Sauvez-nous inventez soyez homme

NYCTOR

O nuit ô splendide nuit où rampent
Les célestes bêtes de phosphore
Belles musiques agonisant
Dans la rondeur de l'immensité
Je jouis pleinement de la paix
De ces splendeurs et de ces blancheurs
Et l'éternité qui les fit naître
Ne les verra jamais mourir

MAVISE

Ah
Il est devenu fou il est fou
Tous sont devenus fous

NYCTOR

C'est je crois
Une promesse d'éternité
Que mourir dans cette froide paix
Mais je vais aller me promener

MAVISE

J'ai peur de lui j'ai peur d'être seule
(*Elle crie*)
Venez tous au secours au secours

SCÈNE IV

Un autre site du pôle avec une banquise de glace transparente qui renferme un corps de femme

LA FEMME DANS LA BANQUISE DE GLACE, NYCTOR

NYCTOR *entrant*

Comme elle est belle mais je suis fou
Est-ce possible ou n'est-ce qu'un songe
Je vois bien devant moi la beauté
L'adorable beauté de mes rêves
Elle est plus belle que dans les livres
Toutes les imaginations
Des poètes n'avaient supposé
Elle est plus belle que ne fut Eve
Plus belle que ne fut Eurydice
Plus belle qu'Hélène et Dalila
Plus belle que Didon cette Reine

Et que non Salomé la danseuse
Que ne fut Cléopâtre et ne fut
Rosemonde au palais Merveilleux
O beauté je te salue au nom
De tous les hommes de tous les hommes
C'est moi qui t'avais imaginée
C'est moi qui t'ai enfin inventée
Je t'ai créée fille de mes rêves
Je t'adore ma création

SCÈNE V

LES MÊMES, ANSALDIN DE ROULPE

ANSALDIN

Que vois-je quelle est cette merveille
Mais c'est là un phénomène unique
On parle de mammouths millénaires
Retrouvés intacts en Sibérie
C'est une femme Et quelle beauté
Voilà voilà la vie immortelle
La paix harmonieusement belle
C'est la science parfaite et pure
C'est la plus belle qu'on puisse voir
Et cependant elle est plus antique
Que la plus antique des beautés
Qu'aient jamais célébrée les poètes
Elle est vraie ce n'est pas un prestige
Elle est là derrière cette glace
C'est la beauté la jeunesse même
Et c'est l'être le plus ancien

NYCTOR

Ne serait-ce pas Eve elle-même

ANSALDIN

Qu'importe son nom c'est la science
Celle que depuis les origines
Le froid de la paix a conservée
Belle et pure à jamais

NYCTOR

Et je l'aime

ANSALDIN

Arrière qui donc ose l'aimer

NYCTOR

Moi je l'adore et elle est à moi
A moi seul qui l'ai vue le premier

ANSALDIN

Mais qu'importe elle n'est qu'à moi seul
Puisque seul je puis la conserver
Je suis seul à pouvoir assurer
La perpétuité de sa beauté

NYCTOR

Et moi je l'idéaliserai

ANSALDIN

Et moi je la sauvegarderai

NYCTOR

C'est l'idéal

ANSALDIN

Non c'est la science
Mais quelle gloire pour un savant

Je la transporterai en Europe
Et quelle gloire m'entourera
La gloire même de sa beauté
Devant quoi pâliront les artistes
Devant quoi pâliront les poètes
On bâtira un musée pour elle
Ce sera son palais éternel
Où elle survivra à jamais
On y portera ce bloc de glace
Sans cesse jour et nuit des machines
Seront occupées à la garder
Froide et dure transparente comme
Un diamant oui un diamant
Un immense diamant de glace
C'est la seule splendeur qui soit digne
De sa beauté précieuse et pure

NYCTOR

Mais si vous ne m'aviez pas suivi
Vous n'auriez pas trouvé cette femme
Avouez qu'elle est à moi

ANSALDIN

A moi

NYCTOR

Elle est à moi qui l'ai inventée

ANSALDIN

A moi qui peux la sauvegarder

NYCTOR

Mais elle est la fille de mes rêves
Et de mon imagination

ANSALDIN

Mais elle est une réalité
Elle est à la science et non pas
A l'irréelle poésie

SCÈNE VI

LES MÊMES, VAN DIEMEN

VAN DIEMEN

Ah
Je ne rêve pas non Qu'elle est belle

NYCTOR

Elle est à moi

ANSALDIN

Non elle est à moi

VAN DIEMEN

Elle est à moi oui elle est à moi
Car c'est moi qui suis venu ici
Et vous ne m'avez suivi que grâce
A la bonté que j'eus de vous prendre
Avec moi est-ce vrai Répondez
Sans moi vous seriez restés là-bas
La voilà la paix la belle paix
L'immobile paix de nos souhaits
Elle est à moi partez mais partez

ANSALDIN

Elle est à moi

NYCTOR

Elle n'est qu'à moi

SCÈNE VII

LES MÊMES, LE SOLITAIRE

LE SOLITAIRE

Qu'elle est belle A vous cette merveille
Non non Elle est à moi tout seul
Elle est à moi et non pas à vous
Des fous des trompeurs Je veux
Que vous vous en alliez laissez-moi
J'ai été longtemps seul laissez-moi
Avec elle je veux vivre ici
Allez vous-en mais allez vous-en
Je vous ai tous sauvés de la mort
Dans l'île volcanique est-ce vrai
Laissez cette femme solitaire
Au solitaire que j'ai été
Allez vous-en donc je vous en prie
Elle est à moi et non pas à vous

NYCTOR

Eve modèle de la beauté

ANSALDIN

La science qui ne change pas

VAN DIEMEN

Immobile et très belle à jamais
C'est la paix même que nous cherchons

LE SOLITAIRE

Puisque vous le voulez ce sera
Pour elle que nous nous battrons

ANSALDIN

Soit

VAN DIEMEN

Jusqu'à la mort

NYCTOR

Oui jusqu'à la mort

Ils se battent.

SCÈNE VIII

LES MÊMES, MADAME GIRAUME, MAVISE,
VOIX DES MORTS ET DES VIVANTS

MAVISE

Et voilà cette paix qu'on cherchait
Cette immobile paix pour laquelle
Ils se battent ces malheureux fous

VAN DIEMEN

Ah je meurs Assassins Assassins

MAVISE

Quelle horreur et nous vivrons encore
Jusqu'à ce que le froid souverain
Faisant tourbillonner un grand vent
Sur nos silhouettes accroupies
Crie désespérément son triomphe

NYCTOR

Je meurs avec joie pour sa beauté

ANSALDIN

Je meurs satisfait j'ai tout connu

LE SOLITAIRE

Ah il m'a tué mon sang me lave

MAVISE

Voilà cette paix si blanche et belle
Si immobile si morte enfin
La voilà cette paix homicide
Pour laquelle les hommes se battent
Et pour laquelle les hommes meurent

MADAME GIRAUME

O mon fils je t'avais oublié
Tu mourus en faveur de la vie
Nous mourons d'une paix qui ressemble à la mort

VOIX DES MORTS ET DES VIVANTS

Adieu Adieu il faut que tout meure

GUILLAUME APOLLINAIRE

SI LE GRAIN NE MEURT...

FRAGMENTS [1]

IV

. . . .

Ma mère se laissa persuader par la famille d'aller passer à Rouen les premiers temps de son deuil. Elle n'eut pas le cœur de me laisser chez Monsieur Vedel ; et c'est ainsi que commença pour moi cette vie irrégulière et désencadrée, cette éducation rompue à laquelle je ne devais que trop prendre goût.

C'est donc dans la maison de la rue de V., chez mon oncle T., que nous passâmes cet hiver. M. Pourtil, un professeur qui donnait également des leçons à ma cousine Juliette, vint me faire travailler un peu chaque jour. Il se servait, pour m'enseigner la géographie, de « cartes muettes », dont je devais repérer et inscrire tous les noms, repasser à l'encre les tracés discrets. L'effort de l'enfant était considérablement épargné ; grâce à quoi

1. Voir la *Nouvelle Revue Française* des 1er février, 1er mars et 1er mai 1920.

il ne retenait plus rien. Je ne me souviens que des doigts en spatule de M. Pourtil, extraordinairement plats, larges et carrés du bout, qu'il promenait sur ces cartes.

Je reçus en cadeau de nouvel an, cet hiver, un appareil à copier ; je ne sais plus le nom de cette machine rudimentaire, qui n'était en vérité qu'un plateau de métal couvert d'une substance gélatineuse, sur laquelle on appliquait d'abord la feuille qu'on venait d'écrire, puis la série des feuilles à impressionner. L'idée d'un journal naquit-elle de ce cadeau, ou au contraire le cadeau vint-il pour répondre à un projet de journal ? Peu importe. Toujours est-il qu'une petite gazette à l'usage des proches fut fondée. Je ne pense pas avoir conservé les quelques numéros qui parurent : je crois bien qu'il y avait de la prose et des vers de mes cousines ; quant à ma collaboration, elle consistait uniquement dans la copie de quelques pages des *grands auteurs* : par une modestie que je renonce à qualifier, je m'étais persuadé que les parents trouveraient plus de plaisir à lire « L'Écureuil est un gentil petit animal... » de Buffon et des fragments d'épîtres de Boileau, que n'importe quoi de mon cru — et qu'il était séant qu'il en fût ainsi.

. . . .

Cette année 1881, ma douzième, ma mère qui s'inquiétait un peu du désordre de mes études et de mon désœuvrement à La Roque, fit venir un précepteur. Je ne sais trop qui put lui recommander M. Gallin. C'était un tout jeune gandin, un étudiant en théologie je crains bien, myope et niais, que les leçons qu'il donnait semblaient embêter encore plus que moi, ce qui n'était pourtant pas peu dire. Il m'accompagnait dans les bois,

mais sans cacher qu'il ne goûtait pas la campagne. J'étais ravi quand une branche de coudre, au passage, faisait sauter son pince-nez. Il chantait du bout des lèvres, avec affectation, un air des *Cloches de Corneville,* où revenaient ces paroles :

> ... Des amourettes.
> Qu'on n'aime pas.

La complaisante affectation de sa voix mièvre m'exaspérait ; je finis par déclarer que je ne comprenais pas qu'il pût trouver plaisir à chanter de pareilles inepties.

— Vous trouvez cela stupide parce que vous êtes trop jeune, répliqua-t-il avec suffisance. Vous aimerez cela plus tard. C'est au contraire très fin.

Il ajouta que c'était un air très vanté d'un opéra très en vogue... Tout alimentait mon mépris.

J'admire qu'une instruction si brisée ait malgré tout pu réussir en moi quelque chose : l'hiver suivant ma mère m'emmena dans le midi. Sans doute cette décision fut-elle le résultat de longues méditations, de patients débats ; chaque action de maman était toujours très raisonnée. S'inquiétait-elle de mon médiocre état de santé ? Cédait-elle à des objurgations de ma tante Charles Gide, qui s'obstinait volontiers à ce qu'elle estimait le préférable ? Je ne sais. Les raisons des parents sont impénétrables.

Les Charles Gide occupaient alors à Montpellier, au bout en cul-de-sac de la rue Salle L'Evêque, le second et dernier étage de l'hôtel particulier des Castelneau. Ceux-ci ne s'étaient réservé que le premier et le rez-de-chaussée beaucoup plus vaste, de plain pied avec un

jardin où nous avions gracieux accès. Le jardin n'était en lui-même, autant qu'il m'en souvient, qu'un fouillis de chênes-verts et de lauriers, mais sa position était admirable ; en terrasse d'angle au-dessus de l'Esplanade, dont il dominait l'extrémité, ainsi que les faubourgs de la ville, jetant le regard jusqu'au lointain pic Saint-Loup, que mon oncle contemplait également des fenêtres de son cabinet de travail.

Est-ce par discrétion que ma mère et moi nous ne logeâmes pas chez les Charles Gide ? ou simplement parce qu'ils n'avaient pas la place de nous héberger ? car nous avions Marie avec nous. Peut-être aussi le deuil inclinait-il ma mère et la faisait-elle souhaiter plus de solitude. Nous descendîmes d'abord à l'hôtel Nevet, avant de chercher dans un quartier voisin un appartement meublé où nous installer pour l'hiver.

Celui sur lequel s'arrêta le choix de ma mère était dans une rue en dépente qui partait de la grand'place, à l'autre bout de l'Esplanade ; en contre-bas de celle-ci, de sorte qu'elle n'avait de maisons que d'un côté. A mesure qu'elle descendait, s'éloignant de la grand'place, la rue se faisait plus sombre et plus sale. Notre maison était vers le milieu.

L'appartement était petit, laid, misérable ; son mobilier était sordide. Les fenêtres de la chambre de ma mère et de la pièce qui servait à la fois de salon et de salle à manger, donnaient sur l'Esplanade, c'est-à-dire que le regard butait sur le mur de soutènement. Ma chambre et celle de Marie prenaient jour sur un jardinet sans gazon, sans arbres, sans fleurs, et que l'on eût appelé cour, n'eussent été deux buissons sans feuilles

sur lesquels la lessive de la propriétaire s'épanouissait hebdomadairement. Un mur bas séparait ce jardin d'une courette voisine, sur laquelle ouvraient d'autres fenêtres : il y avait là des cris, des chants, des odeurs d'huile, des langes qui séchaient, des tapis qu'on secouait, des pots de chambre qu'on vidait, des enfants qui piaillaient, des oiseaux qui s'égosillaient dans leurs cages... On voyait errer de cour en cour nombre de chats faméliques que, dans le désœuvrement des dimanches, le fils de la propriétaire et ses amis, grands galopins de dix-huit ans, poursuivaient à coups de débris de vaisselle. Nous dînions assez souvent chez les Charles Gide ; leur cuisine était excellente et contrastait avec la ratatouille que nous apportait le reste du temps un traiteur. La hideur de notre installation me donnait à penser que la mort de mon père avait entraîné notre ruine ; mais je n'osais questionner maman là-dessus. Si lugubre que fût l'appartement, c'était un paradis pour qui revenait du lycée.

Je doute s'il avait beaucoup changé depuis le temps de Rabelais. L'entrée des classes était si peu protégée que le jeu des élèves était d'attirer les chiens de la rue. Non ; je dois me tromper ; la classe n'ouvrait tout de même pas directement sur le dehors... En tout cas je me souviens fort bien que, par la porte que Monsieur Nadaud laissait volontiers ouverte, un jour un chien entra ; après tout c'était peut-être le chien du concierge... Comme il n'y avait de patères nulle part où pouvoir accrocher ses effets, ceux-ci servaient de coussin de siège ; et aussi de coussin de pieds pour le voisin d'au-dessus, car on était sur des gradins. On écrivait sur ses genoux.

Deux factions divisaient la classe, et divisaient tout le lycée : Il y avait le parti des catholiques et le parti des protestants. A mon entrée à l'École Alsacienne j'avais appris que j'étais protestant : dès la première récréation les autres, m'entourant, m'avaient demandé :

— T'es catholique, toi ? ou protescul ?

Parfaitement interloqué, entendant pour la première fois de ma vie ces sons baroques — car mes parents s'étaient gardés de me laisser connaître que la foi de tous les Français pouvait ne pas être la même, et l'entente qui régnait à Rouen entre mes parents m'aveuglait sur leurs divergences confessionnelles — je répondis que je ne savais pas ce que tout cela voulait dire. Il y eut un camarade obligeant qui se chargea de m'expliquer :

— Les catholiques c'est ceux qui croient à la Sainte Vierge.

Sur quoi je m'écriai qu'alors j'étais sûrement protestant. Il n'y avait pas de juifs parmi nous, par miracle ; mais un petit gringalet, qui n'avait pas encore parlé, s'écria soudain :

— Mon père, lui, est athée. — Ceci dit d'un ton supérieur, qui laissa les autres perplexes. Je retins le mot pour en demander l'explication à ma mère :

— Qu'est-ce que cela veut dire : athée ?

— Cela veut dire : un vilain sot.

Peu satisfait, j'interrogeai derechef, je pressai ; enfin maman, lassée, coupa court à mon insistance, comme elle faisait souvent, par un :

— Tu n'as pas besoin de comprendre cela maintenant, ou : Tu comprendras cela plus tard. (Elle avait un grand choix de réponses de ce genre, qui m'enrageaient).

S'étonnera-t-on que des mioches de dix à douze ans se préoccupassent déjà de ces choses ? Mais non ; il n'y avait là que ce besoin inné du Français, de prendre parti, d'être d'un parti, qui se retrouve à tous les âges et du haut en bas de notre société.

Un peu plus tard, me promenant au Bois avec François de Witt et mon cousin Octave Join-Lambert, dans la voiture des parents de celui-ci, je me fis chanter pouille par les deux autres : ils m'avaient demandé si j'étais royaliste ou républicain, et j'avais répondu :

— Républicain parbleu ! ne comprenant pas encore, puisque nous étions en république, qu'on pût être autre que républicain. François et Octave m'étaient tombé dessus à bras raccourcis. Sitôt de retour :

— Ça n'est donc pas ça que j'aurais dû dire ? avais-je demandé naïvement.

— Mon enfant, m'avait répondu ma mère après un petit temps de réflexion, lorsqu'on te demandera ce que tu es, dis que tu es pour une bonne représentation constitutionnelle. Tu te souviendras ?

Elle m'avait fait répéter ces mots surprenants.

— Mais... qu'est-ce que ça veut dire ?

— Eh bien ! précisément, mon petit : les autres ne comprendront pas plus que toi, et alors ils te laisseront tranquille.

A Montpellier la question confessionnelle importait peu ; mais comme l'aristocratie catholique envoyait ses enfants chez les Frères, il ne restait guère au lycée, en regard des protestants qui presque tous cousinaient entre eux, qu'une plèbe souvent assez déplaisante et qu'animait contre nous des sentiments nettement haineux.

Je dis « nous » car presque aussitôt j'avais fait corps avec mes corréligionnaires, enfants de ceux que fréquentaient mon oncle et ma tante, et auprès de qui j'avais été introduit. Il y avait là des W***, des L***, des C***, des B***, parents les uns des autres et des plus accueillants. Tous n'étaient pas dans ma classe, mais on se retrouvait à la sortie.

Les deux fils du docteur L*** étaient ceux avec qui je frayais le plus. Ils étaient de naturel ouvert, franc, un peu taquin, mais foncièrement honnête ; malgré quoi je n'éprouvais qu'un médiocre plaisir à me trouver avec eux. Je ne sais quoi de positif dans leurs propos, de déluré dans leur allure, me rencognait dans ma timidité, qui s'était entre temps beaucoup accrue. Je devenais triste, maussade et ne fréquentais mes camarades que parce que je ne pouvais faire autrement. Leurs jeux étaient bruyants autant que les miens eussent été calmes et je me sentais pacifique autant qu'ils se montraient belliqueux. Non contents des tripotées au sortir des classes, ils ne parlaient que de canons, de poudre et de « pois fulminants ». C'était une invention que nous ne connaissions heureusement pas à Paris : un peu de fulminate, un peu de fin gravier ou de sable, le tout enveloppé dans un papier à papillotes, et cela pétait ferme quand on le lançait sur le trottoir entre les jambes d'un passant. Aux premiers pois que les fils L*** me donnèrent, je n'eus rien de plus pressé que de les noyer dans ma cuvette, sitôt rentré dans notre infect appartement. L'argent de poche qu'ils pouvaient avoir passait en achats de poudre dont ils bourraient jusqu'à la gueule des petits canons de cuivre ou d'acier qu'on venait de leur donner pour leurs étrennes et qui

positivement me terrifiaient. Ces détonations me tapaient sur les nerfs, m'étaient odieuses et je ne comprenais pas quelle sorte de plaisir infernal on y pouvait prendre. Ils organisaient des feux de file contre des armées de soldats de plomb... Moi aussi j'avais eu des soldats de plomb ; moi aussi je jouais avec ; mais c'était à les faire fondre. On les mettait tout droits sur une pelle qu'on faisait chauffer ; alors on les voyait chanceler soudain sur leur base, piquer du nez, et bientôt s'échappait de leur uniforme terni une petite âme brillante, ardente et dépouillée... Je reviens au lycée de Montpellier.

Le régime de l'École Alsacienne amendait celui du lycée ; mais ces améliorations, pour sages qu'elles fussent, tournaient à mon désavantage. Ainsi l'on m'avait appris à réciter à peu près décemment les vers, ce à quoi déjà m'invitait un goût naturel ; tandis qu'au lycée (du moins celui de Montpellier) l'usage était de réciter indifféremment vers ou prose d'une voix blanche, le plus vite possible et sur un ton qui enlevât au texte je ne dis pas seulement tout attrait, mais tout sens même, de sorte que plus rien n'en demeurait qui motivât le mal qu'on s'était donné pour l'apprendre. Rien n'était plus affreux ; ni plus baroque ; on avait beau connaître le texte, on n'en reconnaissait plus rien ; on doutait si l'on entendait du français. Quand mon tour vint de réciter (je voudrais me rappeler quoi), je sentis aussitôt que, malgré le meilleur vouloir, je ne pourrais me plier à leur mode, et qui, vrai ! me répugnait trop... Je récitai donc comme j'eusse récité chez nous.

Aux premiers vers ce fut de la stupeur, cette sorte de stupeur que soulèvent les vrais scandales ; puis qui fit

place à un immense rire général. D'un bout à l'autre des gradins, du haut en bas de la salle, on se tordait ; chaque élève riait comme il n'est pas souvent donné de rire en classe ; on ne se moquait même plus ; l'hilarité était irrésistible au point que Monsieur Nadaud lui-même y cédait ; du moins souriait-il, et les rires alors, s'autorisant de ce sourire, ne se retenaient plus. Le sourire du professeur était ma condamnation assurée ; je ne sais pas où je pus trouver la constance de poursuivre jusqu'au bout du morceau, que, Dieu merci, je possédais bien. Alors, à mon étonnement et à l'ahurissement de la classe, on entendit la voix très calme, auguste même, de Monsieur Nadaud, qui souriait encore après que les rires enfin s'étaient tus :

— Gide, dix. (C'était la note la plus haute.) Cela vous fait rire, Messieurs ; eh bien ! permettez-moi de vous le dire : c'est comme cela que vous devriez tous réciter.

J'étais perdu. Ce compliment, en m'opposant à mes camarades, eut pour résultat le plus clair de me les mettre tous à dos. On ne pardonne pas, entre condisciples, les faveurs subites, et Monsieur Nadaud, s'il avait voulu m'accabler, ne s'y serait pas pris autrement. Ne suffisait-il pas déjà qu'ils me trouvassent poseur, et ma récitation ridicule ? Ce qui achevait de me compromettre, c'est qu'on savait que je prenais avec Monsieur Nadaud des leçons particulières. Et voici pourquoi j'en prenais :

Une des réformes de l'Ecole Alsacienne portait sur l'enseignement du latin, qu'elle ne commençait plus qu'en sixième. De la sixième au baccalauréat ses élèves

auraient le temps, prétendait-elle, de rejoindre ceux du lycée qui, dès la neuvième ânonnaient : *rosa, rosæ*. On partait plus tard, mais pour arriver pas moins tôt ; les résultats l'avaient prouvé... Oui ; mais moi qui prenais la course en écharpe, j'étais handicapé ; malgré les fastidieuses répétitions de Monsieur Nadaud je perdis vite tout espoir de rattraper jamais ceux qui déjà traduisaient Virgile. Je sombrai dans un désespoir affreux.

Ce stupide succès de récitation et la réputation de poseur qui s'ensuivit déchaînèrent l'hostilité de mes camarades ; ceux qui d'abord m'avaient entouré me renoncèrent ; les autres s'enhardirent, dès qu'ils ne me virent plus soutenu. Je fus moqué, rossé, traqué. Le supplice commençait au sortir du lycée ; pas aussitôt pourtant, car ceux qui d'abord avaient été mes compagnons ne m'auraient tout de même pas laissé brimer sous leurs yeux ; mais au premier détour de la rue. Avec quelle appréhension j'attendais la fin de la classe ! Et sitôt dehors, je me glissais, je courais. Heureusement nous n'habitions pas loin ; mais eux s'embusquaient sur ma route : alors, par peur des guet-apens, j'inventais d'énormes détours ; ce que les autres ayant compris, ce ne fut plus de l'affût, ce devint de la chasse à courre ; pour un peu ç'aurait pu devenir amusant ; mais je sentais chez eux moins l'amour du jeu que la haine du misérable gibier que j'étais. Il y avait surtout le fils d'un entrepreneur forain, d'un directeur de cirque, un nommé Lopez, ou Tropez, ou Gomez, un butor de formes athlétiques, sensiblement plus âgé qu'aucun de nous, qui mettait son orgueil à rester dernier de la classe, dont je revois le mauvais regard, les cheveux ramenés

bas sur le front, plaqués, luisants de pommade, et la La Vallière couleur de sang ; il dirigeait la bande, et celui-là vraiment voulait ma mort. Certains jours je rentrais dans un état pitoyable, les vêtements déchirés, pleins de boue, saignant du nez, claquant des dents, hagard. Ma pauvre mère se désolait. Puis enfin je tombai sérieusement malade, ce qui mit fin à cet enfer. On appela le docteur : j'avais la petite vérole. Sauvé !

Bien soignée la maladie suivit son cours ordinaire ; c'est-à-dire que j'allais être bientôt remis sur pied. Mais à mesure qu'avançait la convalescence et qu'approchait l'instant où je devrais reprendre le licol, je sentais une affreuse angoisse, faite du souvenir de mes misères, une angoisse sans nom m'envahir. Dans mes rêves je revoyais Gomez le féroce ; je haletais poursuivi par sa meute ; essuyais à nouveau contre ma joue l'abominable contact du chat crevé qu'un jour il avait ramassé dans le ruisseau pour m'en frictionner le visage, tandis que d'autres me tenaient les bras ; je me réveillais en sueur, mais c'était pour retrouver mon épouvante en songeant à ce que le docteur L*** avait dit à ma mère : — dans peu de jours je pourrais rentrer au lycée — alors je sentais le cœur me manquer. Au demeurant ce que j'en dis n'est nullement pour excuser ce qui va suivre. Dans la maladie nerveuse qui succéda à ma variole, je laisse aux neurologues à démêler la part qu'y prit la complaisance.

Voici je crois comment cela commença : Au premier jour qu'on me permit de me lever, un certain vertige faisait chanceler ma démarche, comme il est naturel après trois semaines de lit. Si ce vertige était un peu plus fort,

pensais-je, puis-je imaginer ce qui se passerait ? Oui, sans doute : ma tête, je la sentirais fuir en arrière ; mes genoux fléchiraient (j'étais dans le petit couloir qui menait de ma chambre à celle de ma mère) et soudain je croûlerais à la renverse. Oh ! me disais-je, imiter ce qu'on imagine !... Et tandis que j'imaginais, déjà je pressentais quelle détente, quel répit je goûterais à céder à l'invitation de mes nerfs. Un regard en arrière, pour m'assurer de l'endroit où ne pas me faire trop de mal en tombant...

Dans la pièce voisine, j'entendis un cri. C'était Marie, qui accourut. Je savais que ma mère était sortie ; un reste de pudeur, ou de pitié, me retenait encore devant elle ; mais je comptais qu'il lui serait tout rapporté. Après ce coup d'essai, presque étonné d'abord qu'il réussît, promptement enhardi, devenu plus habile et plus décidément inspiré, je hasardai d'autres mouvements, que tantôt j'inventais saccadés et brusques, que tantôt je prolongeais au contraire, répétais et rythmais en danses. J'y devins fort expert et possédai bientôt un répertoire assez varié : celle-ci se sautait presque sur place ; cette autre nécessitait le peu d'espace de la fenêtre à mon lit, sur lequel, tout debout, à chaque retour je me lançais : en tout trois bonds bien exactement réussis ; et cela plus d'une heure durant. Une autre enfin que j'exécutais couché, les couvertures rejetées, consistait en une série de ruades en hauteur, scandées, comme celles des jongleurs japonais.

Maintes fois par la suite je me suis indigné contre moi-même, doutant où je pusse trouver le cœur, sous les yeux de ma mère, de mener cette comédie ? Mais

avouerai-je qu'aujourd'hui cette indignation ne me paraît pas bien méritée : Ces mouvements, s'ils étaient conscients, n'étaient qu'à peu près volontaires. C'est-à-dire que, tout au plus, j'aurais pu les retenir un peu. Mais j'éprouvais le plus grand soulas à les faire. Ah ! que de fois, longtemps ensuite, souffrant des nerfs, ai-je pu déplorer de n'être plus à un âge où quelques entrechats...

Dès les premières manifestations de ce mal bizarre, le docteur L*** avait pu rassurer ma mère : les nerfs, rien que les nerfs, disait-il ; mais comme tout de même je continuais de gigoter, il jugea bon d'appeler à la rescousse deux confrères. La consultation eut lieu, je ne sais comment ni pourquoi, dans une chambre de l'hôtel Nevet [1]. Ils étaient là, trois docteurs, L***, T*** et B***, ce dernier, médecin de Lamalou-les-bains, où il était question de m'envoyer. Ma mère assistait, silencieuse.

J'étais un peu tremblant du tour que prenait l'aventure ; ces vieux messieurs, dont deux à barbe blanche, me retournaient dans tous les sens, m'auscultaient, puis parlaient entre eux à voix basse... Allaient-ils me percer à jour ? dire, l'un d'eux, M. T*** à l'œil sévère :

— Une bonne fessée, Madame, voilà ce qui convient à cet enfant...?

Mais non ; et plus ils m'examinent, plus semble les pénétrer le sentiment de l'authenticité de mon cas. Après tout, puis-je prétendre en savoir sur moi-même plus long que ces Messieurs ? En croyant les tromper,

1. A bien y réfléchir je crois qu'il faut placer cette consultation entre mes deux premiers séjours à Lamalou, et c'est ce qui expliquerait que nous fussions à l'hôtel.

c'est sans doute moi que je trompe... La séance est finie.

Je me rhabille. T*** paternellement se penche, veut m'aider ; B*** aussitôt l'arrête ; je surprends de lui à T*** un petit geste, un clin d'œil, et suis averti qu'un regard malicieux, fixé sur moi, m'observe, veut m'observer encore, alors que je ne me sache plus observé, qu'il épie le mouvement de mes doigts, ce regard, tandis que je reboutonne ma veste... « Avec le petit vieux que voilà, s'il m'accompagne à Lamalou, il va falloir jouer serré, » pensai-je, et, sans en avoir l'air, je lui servis quelques grimaces de supplément, du bout des doigts trébuchant dans les boutonnières.

Quelqu'un qui ne prenait pas au sérieux ma maladie, c'était mon oncle ; et comme je ne savais pas encore qu'il ne prenait au sérieux les maladies de personne, j'étais vexé. J'étais extrêmement vexé, et résolus de vaincre cette indifférence en jouant gros. Ah ! quel souvenir misérable ! Comme je sauterais par dessus, si j'acceptais de rien omettre !... Me voici dans l'antichambre de l'appartement, rue Salle L'Evêque ; mon oncle vient de sortir de sa bibliothèque et je sais qu'il va repasser ; je me glisse sous une console, me couche à ras le sol, sur les dalles, et, quand il revient, j'attends d'abord quelques instants, si peut-être il m'apercevra de lui-même, car l'antichambre est vaste et mon oncle va lentement ; mais il tient à la main un journal qu'il lit tout en marchant ; encore un peu et il va passer outre... Je fais un mouvement ; je pousse un gémissement ; alors il s'arrête, soulève son binocle et, de par dessus son journal :

— Tiens !... Qu'est-ce que tu fais là ?

Je me crispe, me contracte, me tords et, dans une espèce de sanglot que je voudrais irrésistible :

— Je souffre, dis-je.

Mais tout aussitôt j'eus la conscience du fiasco : mon oncle remit le lorgnon sur son nez, son nez dans son journal, rentra dans sa bibliothèque dont il referma la porte de l'air le plus quiet. O honte ! Que me restait-il à faire, que me relever, secouer la poussière de mes vêtements, et détester mon oncle ; à quoi je m'appliquai de tout mon cœur.

Est-il besoin d'ajouter que je l'en aimai d'autant plus par la suite ?

Les rhumatisants s'arrêtaient à Lamalou-le-bas ; ils trouvaient là, auprès de l'établissement thermal, un bourg, un casino, des boutiques. A quatre kilomètres en amont, Lamalou-le-haut, ou le-vieux, le Lamalou des ataxiques, n'offrait que sa sauvagerie. L'établissement des bains, l'hôtel, une chapelle et trois villas, dont celle du Docteur B*** : c'était tout ; encore l'établissement se dérobait-il aux regards, en contre-bas dans une faille ravineuse ; celle-ci, brusquement, coupait le jardin de l'hôtel et glissait, ombreusement, furtivement, vers la rivière. A l'âge que j'avais alors, le charme le plus proche est extrême ; une sorte de myopie désintéresse des plans lointains ; on préfère le détail à l'ensemble ; au pays qui se livre, le pays qui se dissimule et qu'on découvre en avançant.

Nous venions d'arriver. Pendant que maman et Marie s'occupaient à défaire les malles, j'échappai. Je courus au jardin ; je pénétrai dans cet étroit ravin ; par-dessus les parois schisteuses, de hauts arbres penchés formaient voûte ; un ruisselet fumant, qui s'échappait de l'établissement thermal, chantait au bord de mon sentier ; son lit était tapissé d'une épaisse rouille floconneuse ; j'étais transi de surprise, et, pour exagérer mon ravissement, je me souviens que j'avançais les bras levés, à l'orientale, ainsi que j'avais vu faire à Sindbad dans le Vallon des Pierreries, sur une image de mes chères Mille et une Nuits. La faille aboutissait à la rivière, qui faisait coude à cet endroit et dont l'eau rapide, en venant buter contre la falaise schisteuse, l'avait profondément creusée ; le haut de la falaise était frangé par l'inculte prolongement des jardins de l'hôtel : yeuses, cistes, arbousiers et, courant d'un arbuste à l'autre, puis retombant en chevelure, dans le vide hésitant au-dessus des eaux, le smilax aimé des bacchantes. La limpidité de la rivière éteignait aussitôt l'ardeur ferrugineuse des sources ; des troupeaux de goujons jouaient parmi les débris ardoisés faits du délitement des roches ; celles-ci ne s'abaissaient qu'un peu plus loin, en aval, où plus lentement coulaient des eaux plus profondes ; en amont, l'étrécissement de la rivière en précipitait le cours : il y avait des remous, des bondissements, des cascades, des vasques fraîches où l'imagination se baignait ; par endroits lorsqu'un avancement de la falaise barrait la route, de grandes dalles espacées permettaient de passer sur l'autre rive ; par endroits les falaises des deux rives à la fois se rapprochaient : force était de gravir, quittant le bord des eaux,

quittant l'ombre. On retrouvait, au-dessus des falaises, un terrain où quelques cultures fanaient sous un ardent soleil ; plus loin, aux premières pentes des monts, commençaient d'immenses forêts de châtaigniers séculaires.

La piscine de Lamalou-le-haut prétendait, je crois, remonter au temps des Romains ; elle était du moins primitive, et je l'aimais pour cela ; petite, mais il importait peu, puisqu'il était prescrit d'y demeurer tout immobile afin de permettre à l'acide carbonique d'opérer. L'eau, d'une opaque couleur de rouille, n'était point si chaude qu'en y plongeant on ne s'y sentît d'abord frissonner ; puis bientôt, si l'on ne bougeait point, venaient vous taquiner des myriades de petites bulles, qui se fixaient sur vous, vous piquaient, interposaient à la demi-fraîcheur de l'eau une cuisson mystérieuse par quoi les centres nerveux fussent décongestionnés ; le fer agissait de son côté, ou de connivence, avec le concours d'on ne sait quels éléments subtils, et tout cela mêlé faisait l'extraordinaire efficacité de la cure. On sortait du bain la peau cuite et les os gelés. Un grand feu de sarments flamboyait, que le vieil Antoine activait encore et au-dessus duquel il faisait ballonner ma chemise de nuit ; car ensuite on se recouchait : par un interminable couloir on regagnait l'hôtel, et sa chambre, et son lit que bassinait en votre absence un " moine " — c'est ainsi qu'on appelle là-bas un réchaud qu'un ingénieux système d'arceaux suspend entre les draps écartés.

L'assemblée des docteurs, à la suite de cette première cure, reconnut que Lamalou m'avait fait du bien (oui, décidément, ce dut être cette consultation qui se tint à l'Hôtel Nevet) et conclut à l'opportunité d'une nou-

velle cure en automne ; ce qui servait tous mes désirs. Entre temps l'on m'envoyait prendre des douches à Gérardmer.

Je renonce à copier ici les pages où je racontais d'abord Gérardmer, ses forêts, ses vallons, ses chaumes, la vie oisive que j'y menai. Elles n'apporteraient rien de neuf et j'ai hâte de sortir enfin des ténèbres de mon enfance.

Lorsqu'après dix mois de jachère ma mère me ramena à Paris et me remit à l'Ecole Alsacienne, j'avais complètement perdu le pli. Je n'y étais pas depuis quinze jours que j'ajoutais à mon répertoire de troubles nerveux, les maux de tête, d'usage plus discret, et partant plus pratique en classe. Ces maux de tête m'ayant complètement quitté à partir de la vingtième année, et plus tôt même, je les ai jugés très sévèrement par la suite, les accusant d'avoir été, sinon tout à fait feints, du moins grandement exagérés. Mais à présent qu'ils reparaissent, je les reconnais, ceux de la quarante-sixième année [1] exactement pareils à ceux de la treizième, et admets qu'ils aient pu décourager mon effort. En vérité je n'étais pas paresseux ; et de toute mon âme j'applaudissais en entendant mon oncle Emile déclarer :

— André aimera toujours le travail.

Mais c'était également lui qui m'appelait : l'irrégulier. Le fait est que je ne m'astreignais qu'à grand'peine ; à cet âge déjà, l'obstination laborieuse je la mettais dans la reprise à petits coups d'un effort que je ne pouvais pas prolonger. Il me prenait des fatigues soudaines, des fatigues de tête, des sortes d'interruptions de cou-

1. Ecrit en 1916.

rant, qui persistèrent après que les migraines eurent cessé, ou qui, plus proprement, les remplacèrent, et qui se prolongeaient des jours, des semaines, des mois. Indépendamment de tout cela, je ressentais alors un dégoût sans nom pour tout ce que nous faisions en classe, pour la classe elle-même, le régime des leçons, les examens, les concours, les récréations même ; et l'immobilité sur les bancs, les lenteurs, les insipidités, les stagnances. Que mes maux de tête vinssent fort à propos, cela est sûr ; il m'est impossible de dire dans quelle mesure j'en jouais.

Brouardel, que nous avions d'abord comme docteur, était cependant devenu si célèbre que ma mère reculait à le demander, tout empêchée par je ne sais quelle vergogne, que certainement j'héritai d'elle et qui me paralyse également en face des gens arrivés. Avec Monsieur Doussart, qui l'avait remplacé près de nous, rien de pareil n'était à craindre ; on pouvait être bien assuré que la célébrité jamais ne se saisirait de lui, car il n'offrait aucune prise : un être débonnaire, blond et niais, à la voix caressante, au regard tendre, au geste mou — inoffensif en apparence ; mais rien n'est plus redoutable qu'un sot. Comment lui pardonner ses ordonnances et le traitement qu'il prescrivit. Dès que je me sentais, ou prétendais, nerveux : du bromure ; dès que je ne dormais pas : du chloral. Pour un cerveau qui se formait à peine ! Toutes mes défaillances de mémoire ou de volonté, plus tard, c'est lui que j'en fais responsable. Si l'on plaidait contre les morts je lui intenterais procès. J'enrage à me remémorer que durant des semaines, chaque nuit, un verre à demi plein d'une solution de

chloral (j'avais la libre disposition du flacon plein de petits cristaux d'hydrate et dosais à ma fantaisie) de chloral, dis-je, attendait au chevet de mon lit le bon plaisir de l'insomnie, et que je sirotais à petits coups dès la première impatience ; que durant des semaines, des mois, je trouvais en me mettant à table, à côté de mon assiette, ma bouteille de " sirop Laroze — d'écorces d'oranges amères, au bromure de potassium " ; dont il me fallait prendre à chacun des repas, une, puis deux, puis trois cuillerées — et de cuillère non pas à café, mais à soupe — puis recommencer, rythmant ainsi par triades le traitement, qui durait, durait et qu'il n'y avait aucune raison d'interrompre avant l'abrutissement complet du patient naïf que j'étais. D'autant qu'il avait fort bon goût, ce sirop ! Je ne comprends encore pas comment j'en ai pu réchapper quelque chose.

. . . .

ANDRÉ GIDE

RÉFLEXIONS SUR LA LITTÉRATURE

LES GONCOURT

S'il faut en croire le *Journal*, Larroumet contait un jour chez Edmond de Goncourt qu'ayant cité un livre des deux frères dans les notes de sa grosse thèse sur Marivaux, il fut, à la soutenance, vivement repris pour avoir osé prononcer le nom d'un homme qui avait appelé l'antiquité le pain des professeurs. Je crois fort que Larroumet, Gascon avisé et intrigant, inventait là de quoi se faire bien voir du vieil homme de lettres d'Auteuil, bien qu'à vrai dire des sorties de ce genre ne fussent pas inconnues, dans la vieille salle des thèses, au temps du doyen Himly. Quoiqu'il en soit, c'est comme sujet de thèse que les Goncourt entrent aujourd'hui en Sorbonne, — de l'énorme thèse qu'insoucieux de la crise du papier M. Pierre Sabatier consacre à l'*Esthétique des Goncourt :* livre un peu diffus mais complet, écrit dans un effort consciencieux de sympathie, et qui rendra de bons services. On y souhaiterait un jugement moins timide, ou, plus simplement, un jugement. Sans faire du jugement, à la manière de M. Lasserre, le tout de la critique, on ne saurait, à moins d'une certaine démission, se soustraire à la fonction de juger, lorsqu'on traite d'une matière aussi litigieuse et aussi discutée que celle qu'a choisie M. Sabatier. Et je ne veux pas dire qu'il s'en dispense tout à fait, mais enfin il

préfère comprendre et approuver, et il me semble que si j'étais un fidèle des Goncourt, je ne lui saurais pas un gré bien vif de cette bienveillance un peu molle.

Car il y a une question des Goncourt. Ils ont vécu dans une atmosphère de bataille littéraire, et la piété fraternelle d'Edmond de Goncourt a même fait admettre la légende d'après laquelle Jules aurait été tué dans cette bataille, victime de la littérature, de l'acharnement au travail et surtout des coups portés par la critique malveillante. Et, au fond, ce conflit persistant, cette opposition des Goncourt et de la critique sont bien une réalité littéraire, curieuse à voir de près, et qui nous ouvre une route dans l'histoire intellectuelle du siècle passé.

Il faut d'abord liquider en souriant certains points de vue un peu élémentaires, propos de Grenier et de Journal, auxquels la candeur d'Edmond de Goncourt et la politesse de ses interlocuteurs se ralliaient volontiers. Les deux frères se seraient aliénés par leurs premiers romans les milieux les plus influents. *Charles Demailly* les aurait brouillés avec les journalistes, parce que la rédaction du *Scandale* y est peu flattée, *Manette Salomon* avec les Juifs, parce que Manette est d'Israël, *Madame Gervaisais* avec les catholiques, tous leurs romans où la femme est dépeinte menteuse, perfide ou hystérique, avec les femmes, et leurs livres d'histoire, histoire libre et non officielle, avec les professeurs, qui considèrent l'histoire comme leur chasse gardée, ou comme leur « pain » (justement déserté par le beurre). Joignez à cela une histoire de France dirigée obstinément, pendant un demi-siècle, contre les Goncourt, comme autrefois contre la maison d'Autriche, et tous les grands événements qui absorbent l'attention publique, depuis le coup d'Etat jusqu'à l'assassinat de Carnot, éclatant le jour de la mise en vente d'un de leurs livres.

La vérité est que, si les Goncourt n'ont pas connu la

gloire bien installée et les gros tirages des Flaubert, des Zola, des Daudet et des Maupassant, ils ne sauraient tout de même passer pour des méconnus ou des sacrifiés tels que le furent Gérard de Nerval ou Villiers de l'Isle-Adam. Edmond de Goncourt a occupé pendant les trente dernières années, les années solitaires de sa vie, une place ni très supérieure ni très inférieure à son mérite. Des sources de mésintelligence qu'il indiquait ou qu'on indiquait autour de lui, il en est pourtant deux que je crois sérieuses et qu'il faut prendre en considération. Il est exact que la misogynie des deux frères les disposait peu à comprendre les femmes, et que leurs romans n'ont presque pas eu de public féminin. A vrai dire la psychologie des personnages féminins est une des parties les plus remarquables de leur œuvre ; mais la psychologie de la femme ne porte presque jamais chez eux sur l'amour, au sens plein et courant du mot, c'est-à-dire sur ce qui eût séduit des lectrices. Ils ne pouvaient donc conquérir ce large public féminin qui fait à un romancier une des plus sûres assises de sa renommée. En second lieu il est certain — et le *Journal* s'en plaint — que les Goncourt ont eu constamment et ont encore contre eux les professeurs et la critique universitaire, c'est-à-dire presque toute la critique professionnelle. Dans la longue campagne de la *Revue des Deux-Mondes* — Montégut, Taillandier, Brunetière, Doumic — contre le roman réaliste et naturaliste, les auteurs de *Germinie Lacerteux* ont toujours attiré sur eux les ironies et les coups les plus coléreux. La thèse de M. Sabatier marque peut-être la fin de ces luttes, et dans trois ans le centenaire de l'aîné des Goncourt éclaircira sans doute l'atmosphère où l'on pourra aborder d'une âme rassise le problème de leur place et de leur influence. Mais dès maintenant nous pouvons peut-être discerner sur la critique les côtés de l'horizon d'où se lèveront les nuages et où s'établira le calme.

*
* *

Un artiste, un écrivain, laissent derrière eux une œuvre et un nom, et ces deux héritages peuvent être d'importance égale ou inégale. J'entends par œuvre une œuvre qui continue à être lue, par nom un nom qui ne constitue pas un mot vide, mais pour l'esprit la représentation d'un être indéfiniment et originalement vivant. Pour un Rousseau ou un Constant l'un et l'autre sont à peu près de poids et d'amplitude pareils : un nom qui évoque une ligne, une forme originale de vie ou de pensée, une œuvre, *Confessions* ou *Adolphe*, qui demeure constamment actuelle et fréquentée. De l'abbé Prévost il ne reste pas de nom, — rien que des syllabes mortes comme celles de Gutenberg ou de Parmentier — mais une œuvre, *Manon Lescaut.* De Buffon ou de Madame de Staël il ne reste pour ainsi dire pas d'œuvre, en ce sens que leurs livres ne sont plus lus que par des professionnels, mais il reste de grands noms parce que l'un et l'autre ont été des centres de pensée ou de sensibilité, des dates, des influences. Quand il s'agit de prévoir ce qui restera des Goncourt, nous pouvons hésiter sur l'œuvre plus que sur le nom.

Leurs romans datent aujourd'hui beaucoup, et bien qu'il y en ait la moitié qu'il m'arrive de relire avec intérêt et plaisir, je suis bien sûr qu'aucun d'eux ne conservera autant de lecteurs que l'*Education Sentimentale*, *Bel-Ami* ou *Sapho.* Jules Lemaître, parlant de *Charles Demailly*, dit qu'on n'a jamais eu dans un journal plus d'esprit que les Goncourt n'en prêtent à la rédaction du *Scandale.* Or c'est de l'esprit qui paraît aujourd'hui grimacer comme le sourire d'une tête de mort, le même à peu près que celui qu'on trouve dans l'*Etienne Mayran* de Taine, qui en est contemporain et qui est devenu sinistre. Je sais bien que rien ne se démode

comme l'esprit, et qu'un numéro de la *Vie Parisienne* tourne à l'illisible et à l'aigre en moins de dix ans. Mais c'est dans tous les romans des Goncourt que nous trouvons quelque chose de cet archaïsme, de cette vieillerie et de cette poussière. Impression qui détournera de plus en plus le lecteur ordinaire, mais qui pourra retenir le lecteur curieux. Il suffit de souffler sur cette poussière, de nettoyer un peu pour voir apparaître des pièces délicates ou robustes. *Manette Salomon, Germinie Lacerteux*, *Renée Mauperin* sont des œuvres savantes et soignées, où, sous le décousu apparent, les auteurs savent réaliser jusqu'au bout leurs intentions, où les caractères se tiennent, où circule un sentiment vivant.

Quant aux livres d'histoire, qui forment une si grosse partie de leur œuvre, ils ont pu amuser beaucoup MM. de Goncourt, leur fournir une excellente occasion de faire vivre leurs découvertes d'estampes, de miniatures, d'étoffes, apporter même une contribution à la psychologie du bric-à-brac. Historiquement, littérairement ils n'existent guère. Ils intéressent non pas même l'amateur qui s'occupe du XVIIIe siècle, mais l'amateur qui s'occupe de la façon dont on s'est occupé du XVIIIe siècle. Il faut faire une exception pour cette série d'études sur les grands peintres qui s'appelle l'*Art au XVIIIe siècle.* C'est un des cinq ou six bons livres de critique d'art qui existent en France, et il me semble bien que c'est en fait de style le chef-d'œuvre des Goncourt.

Et il faut bien arriver à cette question rebattue et célèbre du style des Goncourt. S'il n'y a que les œuvres bien écrites qui passent à la postérité, quelle assurance celles des Goncourt ont-elles de faire le grand voyage ? Les Goncourt écrivent-ils bien, ou, simplement, écrivent-ils ? Certes ils se sont donné beaucoup de peine. Ils ont fait difficilement du style difficile. Le résultat vaut-il l'effort ?

C'est le point sur lequel la critique universitaire a le plus âprement crié au scandale. Elle a eu en horreur un style qui

prend le français à rebrousse-poil, passe sans cesse, avec un rythme de douche écossaise, de la préciosité extrême à la négligence outrée, procède par juxtaposition et jamais par construction, et des phrases qui ne peuvent se lire tout haut sans disloquer la voix. En revanche les Goncourt font remonter jusqu'à Flaubert leur haine du rondouillard et de l'oratoire, dénoncent dans *Salammbô* une syntaxe à l'usage des vieux universitaires flegmatiques.

De fait on ne saurait dire que ce style procure à l'oreille et au goût de grandes voluptés. Mais on s'y accoutume et même on y prend plaisir dès qu'on l'a rangé sous son idée, dès qu'on l'a mis à la place qui lui convient dans le paysage des styles français. S'il n'existait pas il manquerait quelque chose à la complexité harmonieuse de notre art littéraire. A sa racine il y a une faiblesse et une insuffisance, il y a l'inintelligence et l'impossibilité du continu, du continu constructif dans le plan d'un roman, du continu logique dans un chapitre, du continu rythmique et musical dans le dessin d'une phrase. Comme il est naturel les Goncourt ont déclassé et méprisé l'art dont ils étaient incapables, et mis à une place très haute celui qu'ils possédaient à un degré très haut : l'art d'exprimer et de jeter sur le papier, d'une touche sûre, une impression vue. Et la somme de ces impressions a fait quelque chose d'original qui a agi profondément sur tout l'art contemporain. Mais l'Université enseigne à développer, à faire des « discours ». Elle a, de son côté, une tendance à croire que là est toute la substance de la littérature. Aussi s'est-elle réconciliée assez vite avec ceux des romantiques qui étaient des « oratoires ». Et il s'est trouvé, par une heureuse combinaison du destin artiste, que pendant vingt ans le plus grand nom de la critique française a été, après celui de l'*orator* Taine, celui d'un professeur à l'Ecole Normale, grand concaténateur devant l'Eternel, un tacticien du livre, dont l'art essentiel consistait à grouper solidement et à faire

marcher puissamment des files irrésistibles de raisons sous leur équipement complet : on conçoit que pour un Ferdinand Brunetière un Goncourt ait été, absolument et radicalement, le mal, l'Adversaire.

*
* *

Mais ce n'est pas dans son être propre, dans les livres des Goncourt même, que ce style prend son intérêt le plus vif. C'est dans son mouvement, son influence, la flamme qu'il allume et propage. Et il ne s'agit pas seulement ici du style des Goncourt, mais de leurs romans, de leurs recherches et de leurs idées sur l'art du XVIIIe siècle et sur l'art japonais. Ils durent comme un nom plus encore que comme une œuvre. Ils ont été considérables par leur influence, dont toute la littérature française, depuis soixante ans, a été retournée et labourée.

Le roman dit naturaliste, qui continue à vivre de façon assez florissante en France et à l'étranger, a eu deux têtes, deux sources, Flaubert et les Goncourt. Si Zola et Maupassant descendent de Flaubert, Alphonse Daudet vient authentiquement des Goncourt. Et son style, qui est un des meilleurs du roman français, met au point avec des qualités de mesure, de finesse et d'oreille une bonne partie des nouveautés qu'apportaient *Charles Demailly* et *Manette Salomon*. C'est par lui que le vin encore rude des deux frères s'est dépouillé, que leurs trouvailles se sont incorporées à un certain acquis durable des lettres françaises. Daudet lui-même voyait d'ailleurs l'influence des Goncourt s'étendre plus loin encore. Comme Edmond, à son âge, restait quelque peu ahuri et pantois devant le Symbolisme, il lui disait d'un ton moitié plaisant et moitié sérieux (c'est M. Albalat qui le rapporte) : « Ce sont vos disciples, votre postérité. »

Ce qui est vrai jusqu'à un certain point. Le Symbolisme

fut le règne de ce qu'on appelait l'écriture artiste, et l'écriture artiste peut passer pour un héritage des Goncourt. Elle consiste dans un effort d'invention verbale perpétuellement visible, dans une volonté de laisser cet effort incorporé à la texture du style : il faut que le lecteur voie que l'auteur s'est appliqué et qu'au contraire d'Oronte il a mis beaucoup plus d'un quart d'heure à faire sa phrase. Elle aboutit rapidement à certaines fondrières, par exemple à la cacographie de Jean Lombard. Mais elle a aussi contribué à forger des styles solides, ingénieux, construits et défendus contre le cliché par une vigilance intelligente, comme ceux de Huysmans et de Rémy de Gourmont.

Surtout le Symbolisme et une bonne partie de la littérature actuelle ont continué l'œuvre des Goncourt et mené leur combat en réagissant de plus en plus contre l'oratoire, en lui devenant de plus en plus étrangers. L'incapacité absolue des Goncourt dans tout l'ordre qui se rattachait plus ou moins à la culture oratoire, s'est étendue peu à peu, en entourant et en dépassant certains îlots tenaces de résistance, à toute notre littérature.

Notons que les nouveautés vers lesquelles allait en peinture le goût, hardiment précurseur, des Goncourt, marquent bien les affinités et les analogies qui nous feront mieux comprendre ce qu'est une réaction contre l'oratoire. La peinture du XVIII[e] siècle qu'ils ont si intelligemment ramenée à la lumière, aimée et étudiée, vit dans un état précaire de tendresse et de défense contre la peinture oratoire qui la précède — celle du XVII[e] siècle, — contre celle qui la guette et dont elle a porté le germe — Greuze conseillé par Diderot, — contre celle qui la suit — David dont les élèves cribleront de mie de pain l'*Embarquement pour Cythère*. — Pareillement l'art japonais est à l'antipode de la « composition » gréco-romaine et classique, et, par une loi inévitable de compensation, en même temps que nous nous sommes fait un sens

pour le comprendre, nous avons laissé s'oblitérer en partie celui qui nous portait vers les ensembles, vers les organismes d'art bien liés.

Aussi tout n'est-il pas faux dans ces propos de Jules de Goncourt, recueillis par le *Journal* et dont le sens (je n'en ai pas le texte sous les yeux) est à peu près celui-ci. Il y a eu après 1850 trois grandes sources de rénovation, le retour au XVIIIe siècle, la découverte du japonisme, l'introduction du réalisme dans le roman. Or nous avons été pour beaucoup dans chacun de ces trois mouvements. Donc nous sommes un peu là. En réalité ces trois lignes selon lesquelles s'est exercée, de la manière la plus féconde, l'activité des Goncourt, suivent une même direction, convergent vers un point, celui que dans son *Art Poétique* symboliste Verlaine exprime par un vers lapidaire : Prends l'éloquence et tords lui le cou. Dans le réalisme et le naturalisme même cet art de la sensation isolée et de la touche discontinue a eu contre lui l'art purement oratoire d'un méridional, d'un latin, Zola, qui est bien, par son talent de constructeur, ou, comme on disait, de maçon, à l'antipode des Goncourt. Mais précisément Zola servit de tête de Turc à toute la génération qui eut de quinze à vingt-cinq ans vers 1890. Le déclassement de l'art oratoire se fit ou se continua contre lui, alors que l'on entoura jusqu'à sa mort Edmond de Goncourt d'un confortable respect.

Observons d'ailleurs que ce déclassement de l'oratoire, en roulant sur une pente logique qui n'est en somme que de la liaison et de l'oratoire retournés, a pour limite dernière un art de mots discontinus, ce que Marinetti appelle les mots en liberté (quel réactionnaire déjà, quel jacobin nanti que le dictionnaire en bonnet rouge de Victor Hugo !) et ce que Dada renonce à appeler d'un mot quelconque, car dans un mot il y a déjà du discours. « Monsieur, disait jadis notre proviseur de Louis-le-Grand aux fumeurs trop précoces, on

va de la cigarette au cigare, du cigare à la pipe, et de la pipe à l'échafaud. » Et Ponsard estimait de même que quand la borne est franchie il n'est plus de limite.

Mais enfin lier des mots et des idées, faire de l'oratoire cela s'appelle penser, et, la faculté de liaison étant faible chez les Goncourt, on en a inféré une pareille faiblesse de leur faculté de penser. Quand parurent les comptes-rendus des dîners Magny, réduits, disait-on, à des commérages et à des calembredaines, Renan et Taine firent observer que si on n'y avait tenu que de pareils propos ils n'y fussent pas retournés deux fois, et que les relations de M. de Goncourt témoignaient seulement de son inaptitude absolue à saisir justement et à reproduire proprement une idée générale. Evidemment il y a là du vrai. Il ne faut pas, cependant, comme ont une tendance à le faire les critiques, spécialistes de l'abstraction, faire consister toute la pensée dans la pensée abstraite, croire trop facilement à la bêtise de Victor Hugo, séparer trop arbitrairement, ainsi que Faguet, les poètes et les romanciers en gens qui ont des idées et gens qui n'en ont pas. Un critique a des idées de critique, c'est son métier. Mais un poète a des idées de poète, et un philosophe pourrait avec justice donner toutes les idées de tous les critiques français pour l'idée de poète qu'est le *Satyre*. Un romancier a des idées de romancier, et celle de *Madame Bovary* est au moins aussi féconde et aussi instructive que l'idée historique de l'*Europe et la Révolution française* ou l'idée critique de l'*Evolution des Genres*. Les Goncourt, eux, ont des idées d'artistes, et ce sont des idées parfaitement viables et intéressantes. Pour en revenir au même exemple, leur tableau des dîners Magny est évidemment incomplet, mais il est vivant, il est vu par des yeux d'artiste, il en sort par exemple un Théophile Gautier d'un relief étonnant. Il n'est ni déplaisant ni inutile de relire de temps en temps un volume du *Journal* (et il ne faudrait pas tout de même oublier que le

testament d'Edmond de Goncourt m'a donné, à moi public, le droit d'en lire au dépôt des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, depuis 1918, le texte complet, de la même encre et sous la garantie du même code civil qui lui ont permis d'instituer les rentes des Huit). C'est le spectacle de la vie contemporaine vue par un œil vif, transmise à un cerveau agile, rendue par une main nerveuse et sûre. Ces instantanés resteront dans notre littérature des *Mémoires*, contribueront, comme au XVIIIe siècle la correspondance de Grimm, à donner un tableau animé, et après tout assez sûr, de la vie littéraire. Ils demeureront peut-être le meilleur de cette œuvre des Goncourt, un peu chaotique, mais pittoresque et mobile, et qu'à l'imitation du livre d'Edmond de Goncourt sur la *Maison d'un Artiste*, — la sienne — on pourrait appeler le cerveau d'un artiste.

ALBERT THIBAUDET

NOTES

PAUL-JEAN TOULET.

Toulet nous a quittés au moment où son nom commençait à passer enfin un cercle étroit d'initiés, d'amis.

Une réédition ou, plus exactement, une nouvelle mise en vente de *Monsieur du Paur*, deux livres en deux ans, *Comme une fantaisie* et *la Jeune fille verte*, avaient permis à ceux qui connaissaient son œuvre de le rappeler. Les bibliophiles s'inquiétaient du *Mariage de don Quichotte*, de la « première » de *Mon amie Nane*, des trois fascicules du *Damier*. Et l'on collectionnait les numéros de revues qui publiaient les *Contrerimes*, ces strophes écrites selon le rythme du chant de Ronsard pour Gastyne, mais où le troisième vers répond au second.

L'œuvre que laisse Paul-Jean Toulet, d'une richesse inutile à beaucoup de gens, n'atteindra jamais à la grande notoriété. Il demeurera vivant et choyé dans une élite qu'on doit souhaiter nombreuse moins pour l'écrivain que pour les lettres. Car on ne saurait demander un plaisir de meilleure qualité que celui pris à ces romans de composition désinvolte, à ces contes nonchalants où les fantaisies anachroniques, les malices de mystificateur, les jeux de paradoxes, les sollicitations d'exégèse les moins prévues s'habillent des images les plus hardies et les plus variées ? La durée semble promise à ce style qui n'est pas classique aux yeux de l'école, qui le restera, toutefois,

à l'oreille et à la raison. Bien que Toulet en ait souvent trop travaillé, damasquiné le métal, son verbe reste solide. Malgré ses caprices et ses clowneries délicieuses de syntaxe, il n'évoque jamais les abominables jargons dits « artistes » dont on nous a tant fatigués. Il s'est appris chez le Balzac d'Angoulême, chez La Bruyère et chez Racine, façonné avec Voltaire, Laclos et Rivarol. Le beau pastiche que réalise l'épître dédicatoire de *Mon amie Nane* atteste déjà une sûreté foncière.

Et l'expression de Toulet a, quand il le faut, une concision, une sobriété magistrales, lorsqu'on découvre dans ses écrits autre chose qu'un divertissement. Sous la bizarrerie des personnages et du décor, il est d'âpres et même de brutales leçons. Nane, M. du Paur, la Mme d'Erèse des *Tendres Ménages* ne se travestissent que pour mieux accuser leur humanité, traduire plus fortement le pessimisme irréductible de l'auteur. Ou plutôt son mépris quelquefois amusé, rarement indulgent. Un recueil de pensées, voire de boutades, de petits portraits (le *Divan* en a imprimé quelques pages) nous fera connaître l'essentiel du Toulet, habile à chercher, implacable à dénoncer la tare, apportant une joie féroce à en détailler la laideur. Puis, revenant à un rêve de beauté, d'élévation inaccessibles, et, par la nostalgie qu'il éprouve, expliquant la haine satisfaite de sa clairvoyance. *Almanach des Trois Impostures* annoncera le titre amer.

La saveur de la prose qui trace ses précieuses arabesques, réussit des ellipses si caractéristiques dans la *Princesse de Colchide* ou les *Ombres Chinoises*, le charme des fictions, des symboles, l'inattendu des répliques, les observations aiguës, tout ce que le roman et la nouvelle de P.-J. Toulet mêlent en un si voluptueux et clair désordre vient, semble-t-il, au second plan lorsqu'on relit les *Contrerimes*. Le travail du prosateur paraît n'être qu'un exercice où l'art du

poëte affermit son habileté, dégage son émoi, se fait « savant et pur » selon la noble constatation de Moréas. Tantôt discret, recueilli,

C'est à voix basse qu'on enchante
Sous la cendre d'hiver
Ce cœur, pareil au feu couvert,
Qui se consume et chante.

Plaisamment évocateur,

Dans son palais d'aventurine
Où se mourait le jour,
Avez-vous vu Boudroulboudour,
Princesse de la Chine,

Plus rose en son noir pantalon
Que nacre sous l'écaille ?

Railleur, épris de burlesque, caricaturant des huissiers, ou peignant un Satan femelle qui montre ses seins avec orgueil,

Oui, siffla-t-elle, et le silence
Ondulait à sa voix :
Ils ne tombent pas tous, tu vois,
Les fruits de la science.

Il n'est rien que Toulet poëte ne s'essaie à traduire. Et, ici l'expression n'asservit jamais l'interprète. Elle lui donne au contraire la sûreté dont il a besoin, lui permet de s'abandonner sans contrainte à ses souvenirs et à ses images.

Toulet est mort à Guéthary. Il avait quitté quelques mois avant la guerre Paris et ce bar de la Paix dont il faudrait écrire les soirées qu'il enchanta de son désenchantement. « Quand on a connu que la vie n'est que fumée, a-t-il dit, celle de son propre toit garde encore quelque douceur. » Le passant de l'Ile Maurice, de l'Algérie, du Tonkin et de l'Ile de France regagna son pays et le quitta pour la côte basque au climat plus favorable. On ne doit pas joncher cette tombe de fleurs banales, un

seul vœu convient, celui qui appelle une édition complète de l'œuvre de Paul-Jean Toulet. De ce qui lui garantira en quelques hommes soucieux de la perpétuer toute sa durable existence.

JEAN PELLERIN

*
* *

FEUILLES DE TEMPÉRATURE, par *Paul Morand* (Au Sans-pareil).

Vérification faite la Muse de M. Paul Morand a le pouls parfaitement régulier. Ce n'était qu'une fausse fièvre. Le papier des feuilles de température est finement quadrillé ; les points de repère y sont innombrables. Ainsi cette courbe de fantaisie avec les associations d'idées en guise de nœuds de ruban est tracée au compas. Elle part de Jules Laforgue, traverse Whitman et d'autres régions plus proches de nous et aboutira d'ici peu à M. Paul Morand romancier et auteur dramatique. Le carnet de notes impressionnistes a remplacé le recueil de sonnets par quoi l'usage voulait qu'on débutât dans les lettres. M. Paul Morand sait parler des banques, des usines, des bureaux, des affaires avec aisance et sans affectation, en homme depuis longtemps familiarisé avec la Compagnie des wagons-lits et des grands express européens. Trop intelligent pour prendre systématiquement le lecteur pour un imbécile, il évite d'avoir l'air de s'amuser à ses dépens. On n'ose plus prononcer le mot de mystification car il est pris au tragique par ceux-là mêmes qui font profession de ne rien prendre au sérieux. Il est pourtant une mystification qui peut passer pour un développement lyrique de l'ironie. Pour qui ne croit à rien du monde sensible, c'est une forme de la sincérité.

Voici à la fin de *Mine d'or* une des plus heureuses rencontres de M. Paul Morand :

... Promenades aux bons sentiments
Les faillis se réhabilitent
Par des confessions publiques.
Au printemps
tout est
parfumerie — tulle — fleurs
occasions exceptionnelles.
C'est la fête des agents de change et des garçons
de recette.
L'ensemble du marché est bien impressionné
par le soleil.

Observons toutefois que ces allusions ingénieuses et ces emprunts amusants au répertoire des annonces et de la chronique financière seront d'ici peu d'années tout à fait imperceptibles. Et surtout c'est un exercice trop facile pour occuper longtemps un esprit aussi juste, aussi fin que M. Paul Morand.

ROGER ALLARD

*
* *

LES DERNIERS VERS DE PAUL DROUOT (Imprimerie François Bernouard).

Parmi les poètes morts à la guerre, il en est peu dont la perte doive être plus vivement ressentie que celle de Paul Drouot. Deux volumes de vers, *La Grappe de raisin* et *Sous le vocable du chêne*, témoignaient des dons les plus rares. Le premier se compose de courtes pièces, dont la forme n'est pas sans rappeler les *Stances* de Moréas, mais où l'on sent frémir une voix ardente et fiévreuse avec des inflexions d'aigre amertume :

Au départir du mois d'avril aimer la pluie,
A l'hiver méconnu consacrer un grand feu
Dans l'âtre glacial et recouvert de suie,
Prêter l'oreille aux voix du concert ténébreux

Qu'unit la bûche ardente au trille de l'averse,
Songer qu'un maigre cœur dans les pleurs et les cris
Se satisfait, qu'en peu de cendre il se disperse
Comme un tison chenu, de souvenirs transi...

Ce même voluptueux pessimisme est répandu dans les poèmes groupés « Sous le vocable du chêne » (1910) où l'influence de Baudelaire est sensible sans toutefois masquer la saveur personnelle d'une poésie volontairement âpre.

Née sous le signe de la mélancolie et de la grâce, elle exprime avec une obstination passionnée le désir de l'action et le goût de la force. Paul Drouot est de ceux que leur destin, si tragique fut-il, n'aura pu étonner ni décevoir. Son chef-d'œuvre, à mon gré, est le poème inspiré par le souvenir de ses Ardennes natales et qui est intitulé *Pénombre* :

C'est mon pays, âpre pays,
avec son horizon qui pense,
les pleurs de ses sources jaillis
comme mes larmes, en silence.
... Là, comme un ancien trésor
Luit le soleil de l'infortune.

Celui qui a écrit ces deux derniers vers est digne de tous nos regrets et de la fidélité des amis qui ont entrepris de faire vivre sa mémoire.

Trompé par d'impudentes réclames, le public n'est que trop porté à se méfier des œuvres nouvelles d'écrivains tombés au champ d'honneur. Un effort comme celui-ci n'en est que plus méritoire et M. François Bernouard s'honore en y participant.

ROGER ALLARD

*
* *

LA LÉGENDE DES SIÈCLES de *Victor Hugo*, édition critique avec un commentaire et des notes par

M. Paul Berret. (Hachette. Collection des Grands Écrivains, 2 vol. gr. in-8.)

M. Paul Berret a, depuis trente ans, consacré tous ses loisirs à étudier la poésie de Hugo, les sources historiques et littéraires de son inspiration, ses procédés de travail et la mécanique de son verbe incomparable. Son édition de la *Légende des siècles* est un monument d'érudition en même temps qu'un chef-d'œuvre de critique scientifique. L'abondance et l'ingéniosité des confrontations de textes font de cet ouvrage une sorte de dictionnaire des images et du lyrisme romantiques. M. Paul Berret est un admirateur de Victor Hugo poète, mais il ne professe pas à l'endroit du philosophe et du penseur le culte orthodoxe de M. Paul Souday qui, par une singulière déformation du sens critique, classe, juge, censure et loue les écrivains morts ou vivants selon qu'ils ont eux-mêmes bien ou mal parlé — ou pensé — de Hugo. L'athéisme de Mérimée n'a pu sauver cet auteur des foudres de M. Souday. Et naguère, pour délit de lèse-Hugo, Baudelaire et Moréas furent, par le magister du *Temps*, fustigés d'importance.

M. Paul Souday, ferme républicain, considère Victor Hugo comme un pilier du régime et l'hugolâtrie comme la marque d'un esprit libre et ami du progrès. Mais il a donné par ailleurs tant de preuves de son peu de goût et de discernement en matière de poésie qu'on peut bien douter qu'il admire en Victor Hugo ce qui est en effet admirable.

Le caractère colossal et pyramidal de l'œuvre de Hugo, construite en forme de système philosophique où les propositions sont remplacées par des antithèses, a quelque chose de simpliste et de volontairement primaire. Ce côté déplaisant et suranné est justement celui qui paraît avoir séduit M. Paul Souday. Mais la bête noire de ce dernier est Lamartine que de méchants réactionnaires feignent

d'admirer pour faire pièce à Hugo. C'est que M. Souday est insensible à la noblesse souveraine d'un Lamartine et d'un Ronsard. L'un est le vrai grand poète libéral et démocrate, l'autre le poète royal par excellence. Ou plutôt si M. Souday sent cela, il en éprouve de la gêne et du dépit. Quant à Hugo il est le premier des chefs d'orchestre, mais non le premier des chanteurs. Lorsqu'il est excellent et il l'est quelquefois, il égale les plus hauts. Mais si le plaisir que l'on prend à relire ses poèmes est inégal, le profit est toujours grand. Même après Baudelaire, après Rimbaud, aucune œuvre n'est plus riche d'excitations intellectuelles, plus génératrice d'idées poétiques que la sienne, où les idées comptent pour si peu. C'est le jardin d'essai de toute la poésie moderne. Il suffit de savoir y chercher fortune. A cet égard la *Légende des siècles* n'était pas le moins intéressant de ses ouvrages ; il est désormais le plus précieux de tous, grâce à la patience et à la science de M. Paul Berret, que l'auteur de ces lignes eut le bonheur et l'honneur d'avoir pour maître de rhétorique, et auquel il garde toute sa vénération.

ROGER ALLARD

*
* *

ADORABLE CLIO, par *Jean Giraudoux* (Emile-Paul).

Comment rendre compte de ce livre charmant sans en flétrir la grâce et l'émotion ? Peu d'écrivains semblaient moins appelés que M. Giraudoux à parler de la guerre ; il y en a peu dont l'inspiration parût moins mobilisable. Mais parce que sa sensibilité est vraie, son imagination vivante, et que sa subtilité — sa redoutable et charmante subtilité — est presque toujours plus attendrie que cérébrale, il nous a bel et bien donné quelques-unes des notes les plus pénétrantes qu'on ait écrites sur certains aspects de la guerre. Ce n'est pas la boue, le sang et la pourriture ; mais sous la

nappe de lumière frisante dont M. Giraudoux se plaît à noyer ses paysages, on n'oublie pas le sang. Si ce qu'il décrit se nacre de reflets, si tout ce qu'il évoque s'entoure d'associations imprévues, c'est par l'effet de ce courage souriant, qui a maintenu la bonne humeur du soldat jusque dans les plus mornes épreuves. (On n'en trouverait pas de meilleur exemple que les pages de ce volume qui peignent une matinée sur la presqu'île de Gallipoli.) D'ailleurs, à côté de l'épopée, la bucolique de guerre et l'élégie ont aussi leurs droits. Combien de combattants pour qui la guerre de position fut la première expérience de vie champêtre ! A moins d'être, dans le civil, bûcheron ou charbonnier, quand a-t-on pu goûter le cycle des saisons mieux que dans un gourbi au fond des bois ; et surveiller toutes les heures de la nuit et de l'aube, que par le soupirail d'un observatoire ; et nouer des amitiés inattendues, que dans l'oisiveté des cantonnements ; et connaître les peuples du monde entier, qu'en cette babel d'armées amies que fut le front pendant les dernières années ? Les souvenirs heureux étant ceux qui finissent presque toujours par prendre le dessus dans nos mémoires, qui sait si un livre comme celui-ci, avec son enjouement et sa mélancolie, ne semblera pas un jour, à beaucoup de ceux qui ont fait la guerre, un miroir plus fidèle que tel récit plus littéral de ce qu'ils ont vu ?

On n'a pas oublié cette *Nuit à Châteauroux*, qui parut ici-même et par laquelle débute *Adorable Clio*. Dans un hôpital militaire de la ville où s'est écoulée son enfance, l'auteur passe toute une nuit à échanger des lettres avec un ami de pension, un Russe qu'il a connu dans un aimable Munich d'il y a vingt ans. On se rappelle avec quel art capricieux les plans se confondent, les époques se superposent, les contrées se télescopent, quel agrément naît de ces contrastes, de ces rapprochements, de ces émotions répercutées comme dans un jeu de glaces. Même fan-

taisie, mais sur un ton plus grave, dans ce *Repos au lac Asquam* où les figures sanglantes des jeunes poètes tombés pendant la guerre traversent un papillotant paysage d'Amérique, enchâssé lui-même entre deux souvenirs d'amour. S'il y a, dans l'architecture de ces rêveries, un procédé un peu trop visible et si M. Giraudoux semble trop craindre d'être indiscret en posant çà et là quelques touches plus larges et plus insistantes, on ose à peine le lui reprocher, tant il sait conserver, sous son ingéniosité, la fraîcheur de ses émotions. (Voyez, dans ce volume, les touchants souvenirs de la vie de fantassin intitulés *Mort de Segaux, mort de Drigeard.*) Sans cesse on tremble qu'il ne franchisse la limite de la quintessence, tant il s'amuse à la serrer de près. On songe à ce « bouleau fluet et géant » dont il parle, « qui n'a qu'une touffe à son sommet et qui chavirera s'il lui pousse une autre feuille ». Cette feuille, M. Giraudoux l'arrache à temps et si le bouleau oscille un instant, c'est gracieusement et sans verser.

Nous a-t-on assez décrit ou chanté l'entrée des troupes françaises dans les villes d'Alsace ; mais que tout cela est terne, plat ou emphatique à côté du délire d'amour auquel nous avons assisté, à côté de la merveilleuse flambée où le comique le plus attendrissant se mêlait aux larmes de joie. Je n'ai retrouvé ce frémissement, ce crescendo d'ivresse que dans l'*Entrée à Saverne* de M. Giraudoux. Libre à lui de juxtaposer de petites images tarabiscotées, s'il en obtient cet effet d'ensemble.

Certains s'irriteront contre le ton de ce livre, trop « guerre en dentelles » à leur goût. S'imaginent-ils donc que la guerre de la Succession d'Espagne ou la guerre de Sept Ans furent beaucoup plus riantes que celle d'où nous sortons ? L'élégance n'a jamais résidé que dans la bravoure du conteur. Notre époque n'aurait-elle plus assez de verve pour aimer la crânerie lorsqu'elle est jointe à de la jeu-

nesse, de la sensibilité et de la justesse de coup d'œil ? Clio est une muse austère ; laissons-la pour une fois être « adorable ». « Pardonne-moi, ô guerre, de t'avoir, — toutes les fois où je l'ai pu, — caressée !... »

JEAN SCHLUMBERGER

*
* *

L'ATELIER DE MARIE-CLAIRE, par *Marguerite Audoux* (Fasquelle, éditeur).

Madame Marguerite Audoux, couturière, décrit l'*Atelier de Marie-Claire*, comme Madame Colette, mime, décrivait *l'Envers du Music-Hall*. Une part de confession, une part d'observation directe et nue, une part d'humour, une part d'émotion et un style fluide comme l'eau d'un beau canal, coupé d'écluses, où le sentiment s'élève peu à peu jusqu'à emplir toute l'âme, tout flottant d'images fraîches et pimpantes comme des péniches aux cuivres luisants et fleuries de géraniums.

Ce n'est que du naturalisme, mais l'on ne songe pas une seule fois à Zola, qui eût pourtant pu faire de ce thème un des leit-motivs du *Bonheur des Dames*, pas une fois à Maupassant. On pense parfois à Charles-Louis Philippe, mais plus souvent à Stevenson.

L'*Atelier de Marie-Claire*, c'est un navire avec son équipage qui va de l'île de la Clientèle bourgeoise à l'île des Confectionneurs, à travers écueils et tempêtes. C'est un voyage au pays de la couture, aussi riche en émotions inattendues, en chausses-trappes, aussi générateur d'énergie et d'héroïsme qu'un voyage à *l'Ile au Trésor*. L'épisode de la robe de Madame Linella (p. 90 et suiv.) offre un intérêt de même ordre que l'épisode du câble coupé et du retour dans l'île du mousse de Stevenson. Ici comme là il s'agit d'une difficulté technique (d'une technique ignorée de la généralité des lecteurs) à surmonter pour atteindre un but idéal, et qu'on ne

surmonte, après des péripéties angoissantes, que pour tomber dans de nouvelles difficultés et de nouveaux dangers.

Le défaut du roman naturaliste traditionnel, de la « tranche de vie », ce n'était pas, comme on l'a répété, l'absence de romanesque, c'était son asservissement à la manie historique du XIXe siècle. Il singeait l'histoire, la pseudo-logique de l'histoire, avec ses rapports plausibles de cause à effet, erreur plus grave encore que de philosopher, de moraliser ou de poétiser en racontant.

Ce que les romanciers d'aventures ont tenté en accumulant les péripéties romanesques et en nous dépaysant, deux femmes — Marguerite Audoux et Colette — l'ont réalisé simplement en s'affranchissant de la servitude historique. Leur vision est anti-historique : *légendaire*. Ce n'est pas pour rien que la sagesse orientale met dans la bouche d'une femme les contes des *Mille et Une Nuits*. Quand elle s'abandonne à son génie naturel, sans souci des procédés littéraires masculins, la femme crée sans effort une atmosphère de légende autour de ses personnages. Selma Lagerlöf est l'exemple le plus typique de cette aptitude féminine. Colette (dans quelques-uns de ses livres) et Marguerite Audoux, profondément Françaises et donc réalistes, ont donné un aspect légendaire à d'humbles figures d'aujourd'hui.

On a cru que le récent apport féminin dans la littérature, c'était l'individualisme effréné, le paroxysme sexuel permanent et une ivresse dyonisiaque sans répit. Rien n'est plus faux : il n'y avait là qu'imitation outrancière d'ouvrages masculins, et notamment de d'Annunzio.

Le véritable apport féminin, depuis quinze ans, se trouve chez Colette et Marguerite Audoux, et c'est d'avoir donné au roman naturaliste dégénéré la ligne et le mouvement du roman d'aventures.

Que, par surcroît, *l'Atelier de Marie-Claire* soit dans sa modération un des réquisitoires les plus efficaces et les plus

émouvants qui existent contre la société et le régime du travail actuels, cela démontre qu'on peut traiter les sujets sociaux sans le moindre prêchi-prêcha, et aussi que le tumulte rocailleux d'un Zola ou d'un Paul Adam n'est pas la seule forme qui leur convienne.

BENJAMIN CRÉMIEUX

*
* *

LES BEAUX SOIRS DE L'IRAN, roman contemporain en Perse, par *Emile Zavie* (La Renaissance du livre).

La sauvegarde du droit des peuples iraniens à disposer d'eux-mêmes a voulu qu'un écrivain français servît là-bas comme interprète.

Lorsque M. Emile Zavie voyage, c'est à la façon du Président de Brosses, de Casanova ou de Stendhal. Entendez qu'il ne s'embarrasse pas de l'attirail du peintre et de la boîte à couleurs de Chateaubriand. Le titre même de son roman est une duperie ironique faite exprès pour décevoir les amateurs d'exotisme impressionniste.

Sous le ciel d'Orient le plus fertile en prestiges c'est le jeu des passions qui intéresse l'auteur de ce récit.

Historiographe et critique du naturalisme, M. Emile Zavie a gardé de la fréquentation des maîtres de l'école, le goût de l'observation physiologique et cette espèce de connaissance sensorielle des mouvements du cœur humain ou plutôt de ce qu'on désigne par cet euphémisme.

Dans un jardin de Perse, les confidences d'une amante douloureuse éveillent dans son esprit l'écho d'une phrase de Mérimée sur le bonheur introuvable chez autrui et si difficile à découvrir chez soi-même. La rencontre est significative : le style de M. Emile Zavie est de la même famille, nerveux, sobre, un peu sec.

Son roman est de ceux qui ne se racontent pas, tellement la

trame en est simple et nue. Qu'il conte ou décrive, l'auteur semble toujours craindre de trop appuyer sur une certitude. Pour lui l'homme et la nature ne sont que des mirages et sa passion d'observer n'a d'égale que son scepticisme. Il se garde bien de jamais conclure et, comme ses héros, il se plaît aux sentiments et aux paroles qui se tiennent au bord du silence. Discrétion rare et difficile à pratiquer, que M. Zavie ne craint pas de pousser à l'extrême.

ROGER ALLARD

*
* *

MANDRAGORE, histoire d'un être mystérieux, par *J. W Ewers*, traduit de l'allemand par *Marc Henry* (Edition française illustrée).

L'auteur de ce livre fréquentait les cercles littéraires de la rive gauche, avant la guerre. Il passait pour l'un des meilleurs jeunes poètes allemands. On ne saurait concevoir une idée favorable de son génie d'après cette *Mandragore*, éditée, paraît-il, en toutes langues avant d'être traduite dans la nôtre. Est-ce que le français serait moins apte à exprimer ce mélange de satanisme et de sentimentalité : Rops tourné au chromo ? Il faudrait alors remercier les éditeurs de cette traduction française, qui nous donnent l'occasion de faire une constatation aussi agréable, en admettant qu'elle soit exacte, ce qui serait trop beau.

ROGER ALLARD

*
* *

BIBLIOTHÈQUE SCANDINAVE, collection de traductions des auteurs scandinaves, dirigée par *Lucien Maury* et *Paul Desfeuilles*. I. LA LOGIQUE DE LA POÉSIE, par *Hans Larsson*. — II. ELSE, par *Kielland*. — III. MADAME MARIE GRUBBE, par *Jacobsen* (E. Leroux).

Il y aurait quelque exagération à se plaindre que les litté-

ratures scandinaves soient ignorées en France, et il existe déjà une bibliothèque appréciable de traductions. Dans cette bibliothèque on trouve néanmoins d'énormes lacunes qu'il importe de combler. Rares sont les écrivains illustres dont les œuvres à peu près complètes soient passées en français. Ibsen en Norvège, et aussi, à peu près, Johan Bojer ; en Suède, la seule Selma Lagerlöf. Mais Björnson (qui s'en est plaint amèrement) est loin d'avoir bénéficié chez nous de la même curiosité qu'Ibsen, et de l'œuvre énorme de Strindberg nous n'avons guère que des bribes. Knut Hamsun reste en grande partie à traduire. Kierkegaard est fréquemment cité ; on le lit dans des traductions allemandes, il n'en a rien été donné en français.

Un travail considérable est donc encore nécessaire pour assurer la liaison entre la France et les riches littératures du Nord. La Bibliothèque Scandinave, dont s'occupent activement MM. Maury et Desfeuilles, sera donc de grande utilité. Elle a publié jusqu'ici trois volumes intéressants à divers titres, mais de valeur assez inégale.

La *Logique de la Poésie*, du professeur Larsson, parue avec une préface de M. Boutroux est un essai de critique philosophique d'une élégance et d'une finesse remarquables. Elle rappelle certains de ces essais où les professeurs français aimaient autrefois à résumer leur expérience et leur goût, tels que la *Délicatesse dans l'Art* de Jules Martha. Cette critique un peu abstraite est aujourd'hui démodée chez nous. Il n'est pas mauvais qu'elle nous revienne de l'étranger, et que le premier livre de la *Bibliothèque Scandinave* nous rappelle quelques vieilles qualités françaises dont nous devenons un peu oublieux. Les volumes suivants auront d'ailleurs, sans doute, à faire connaître encore en France certains aspects de la critique suédoise, et on nous annonce une traduction de Levertin qui fut vraiment un critique de valeur.

Else, de Kielland, paraîtra, je crois, un peu mince au

lecteur français, et peut-être la littérature norvégienne eût-elle fourni pour inaugurer sa part de la Bibliothèque une œuvre plus significative. En revanche *Madame Marie Grubbe* complète heureusement en français l'œuvre de Jacobsen, dont les deux grands romans se trouvent ainsi traduits dans notre langue. Cette reconstitution de la vie scandinave au XVIII[e] siècle rappelle dans une certaine mesure la *Romola* de George Eliot. C'est comme *Romola* une œuvre très soignée, pleine d'archéologie, groupée autour d'un caractère de femme solidement et savamment construit. Mais, au contraire de *Romola, Marie Grubbe* est une œuvre de style minutieux et artiste, qui paraît inspirée parfois de Gautier et de Flaubert, un des livres les mieux écrits de la littérature danoise, et la traduction a au moins le mérite de nous le laisser parfois deviner.

La *Bibliothèque Scandinave* sera continuée par trois histoires de la littérature suédoise, danoise, norvégienne, par une traduction de Kierkegaard, et une autre de l'Edda. Il serait à souhaiter qu'on y ajoutât des études détaillées sur deux écrivains très représentatifs de leurs pays, dont l'œuvre ne passera jamais en français que par fragments, Björnson et Strindberg. L'un et l'autre fourniraient d'excellents sujets de thèse, et l'existence de la *Bibliothèque* résoudrait en partie pour leurs auteurs les difficultés pécuniaires que le prix du livre dresse maintenant devant le doctorat. Si nous voulons que l'étranger nous connaisse il nous faut apprendre à le connaître nous-mêmes. Le monument d'ignorance que fut l'article de Jules Lemaître sur les *Littératures du Nord* (Strindberg y est pris pour un Allemand) nous a assez ridiculisés pour nous donner le désir de mettre fin à l'état d'esprit d'où il est né.

ALFRED THIBAUDET

*
* *

LETTRE D'ALLEMAGNE.

Avant la guerre, lorsque mes amis voulaient bien s'adresser à moi pour savoir où en était le mouvement intellectuel en Allemagne, je leur citais des noms, je leur signalais des œuvres, et je n'envisageais l'Allemagne que comme une donnée spirituelle, représentant une des formes de la pensée humaine. Quant à l'actualité laide et bruyante, dans laquelle se mêlaient la brutalité des appétits et le clinquant du prestige, je pouvais ne pas en parler. La littérature et la philosophie, en effet, constituaient alors un monde à part. La pensée était un refuge, une sorte de retraite spirituelle fermée aux idées du jour, et dans laquelle on ne voulait voir les choses que *sub æternitatis specie*, ou ce qui revenait au même, *sub specie animæ*. Les vrais poètes, les vrais philosophes — et qu'avais-je besoin de parler des autres — étaient ceux qui ne comprenaient rien à la politique et savaient ignorer ce qui se passe au dehors. Les circonstances ont changé. L'éternité est peu de chose en regard des exigences impératives et immédiates du présent ; l'âme est devenue un centre de résonnance, une sorte d'appareil pour enregistrer les impressions d'un monde que jadis elle ne voulait pas connaître.

C'est pourquoi il semble difficile maintenant d'isoler la littérature et la philosophie de l'ensemble des mouvements sociaux et politiques, et d'analyser la crise intellectuelle, qui sévit en ce moment, autrement qu'en la rapportant à des conditions d'un ordre plus général. Nous voudrions toutefois tenter de le faire, croyant que tout essai d'envisager la littérature comme littérature, la philosophie comme philosophie, faciliterait une certaine liberté d'appréciation. Ajoutons, d'autre part, que les conditions dans lesquelles la pensée allemande évolue, soit qu'elles

soient d'un ordre plus général, soit qu'elles se rapportent plus particulièrement à l'Allemagne d'aujourd'hui, sont assez connues, assez ressenties, dirais-je, par le monde européen, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'entrer dans de longs détails à leur sujet. Sans pouvoir espérer restituer à la littérature et à la philosophie l'indépendance dont elles jouissaient jadis, je me bornerai donc à retracer ici les répercussions sentimentales d'événements que je laisserai dans la pénombre.

L'Allemagne intellectuelle traverse une crise. Il semble bien inutile d'insister sur ce que tout le monde sait, sans l'avoir appris, tant il est vrai que le contraire aurait lieu de surprendre. C'est pourquoi, je ne m'étendrai pas longtemps pour dire qu'il y a fermentation dans les esprits, que les vieux se sentent mal à l'aise et ne savent trop que faire dans un monde qu'ils ne reconnaissent plus et qui ne veut plus les connaître, que les jeunes sont sans pitié pour les vieux, qu'il y a chez eux désespérance et exaltation, enthousiasme et satire, qu'avant d'avoir une conviction, ils en ont le geste, et que parfois à force de répéter ce geste, il se forme chez eux quelque chose qui ressemble fort à une conviction ; qu'après, changeant de conviction, ils vont d'un absolu à l'autre, et que l'absolu s'exprime toujours en paroles tranchantes et sonores, qui cependant cachent mal le désarroi intérieur. Ce sont là des symptômes d'un ordre fort général, et j'aime mieux en venir tout de suite aux caractères particuliers d'une crise, qui parfois d'ailleurs, déroute l'observateur par des changements brusques et inattendus. Je me bornerai pour l'instant à en relever deux aspects, l'un qui a surtout trait aux conditions générales sous lesquelles l'homme d'à présent conçoit l'avenir du genre humain, l'autre qui concerne son être intime et sa destinée particulière.

Lorsque je rentrai en Allemagne, et que je revis les intellectuels que je connaissais d'avant la guerre, le nom qui revenait sans cesse dans leur conversation était celui de M. Spengler. Il y a une façon de vous demander si vous avez lu un livre, qui équivaut à vous dire que dans le cas — tout à fait invraisemblable d'ailleurs, — où vous ne l'auriez pas lu, vous ignorez à peu près tout. C'est ainsi que je fus questionné au sujet du livre de M. Spengler : *Der Untergang des Abendlandes*. Je lus donc le livre avec curiosité, et voici ce que j'ai cru y trouver de plus frappant.

M. Spengler nous dit que chaque civilisation a son enfance, sa jeunesse, son âge viril et sa période de vieillesse. L'histoire d'une civilisation est une biographie. Tout comme l'évolution de l'homme celle des différentes civilisations obéit à de certaines lois, et présente à certains moments les mêmes phénomènes. Ayant connu un certain nombre de personnes de différents âges, il vous sera facile de préciser l'âge de toute personne que vous rencontrerez par la suite. Il en sera de même pour les civilisations. En les comparant entre elles, il vous sera possible de préciser le « moment historique », l'étape à laquelle elles sont arrivées. Appliquons ceci à notre civilisation occidentale. Notre époque, vous dira M. Spengler, ressemble étrangement à ce que nous savons de la décadence des Egyptiens, des Arabes, des Chinois et surtout des Romains. Mais pourquoi les civilisations meurent-elles ? L'histoire d'une civilisation n'étant que le développement successif des possibilités qu'elle renferme, ces possibilités une fois épuisées, elle s'anéantit. Et si nous nous observons bien, ne sentons-nous pas en nous les symptômes de la vieillesse ? C'est le cerveau qui règne chez nous, et non plus l'âme. On est devenu conscient en tout, et on fait de la science de tout ; on constate les faits, et la vie elle-même est de-

venue un fait. Ceci précisément prouve que notre vitalité est fort réduite, que les vraies sources de notre productivité sont taries, et que nos virtualités intérieures sont à la veille de s'épuiser. C'est l'agonie de l'âme qui a commencé, le grand signe avant-coureur de la mort lente d'une civilisation.

Mais qu'allons-nous faire avant de mourir, comment remplir les derniers moments qui nous restent à vivre ? En gens raisonnables et sensés que nous sommes devenus, nous saurons nous résigner à ne plus faire que les choses qui sont de notre âge. Nous ne ferons plus les jeunes en histoire, ne pouvant ignorer que nous sommes prêts d'avoir accompli notre destinée et que ce serait en vain que nous lutterions contre les lois du développement historique. Sachant exactement où nous en sommes, nous saurons prendre les choses comme elles sont, et, en gens avisés, suivre un régime approprié à notre état de vieillesse. Il y a des choses qui nous sont défendues, d'autres qui nous sont permises. Ne faisons par exemple plus de poésie, ce serait tout à fait hors de saison et d'ailleurs ce serait de la fort mauvaise poésie, ne faisons plus de peinture, ce serait un art décadent ; ne nous risquons plus à échafauder des systèmes de philosophie ; nous ne ferions que répéter ce que d'autres ont dit avant nous. Mais que pouvons-nous donc faire qui soit en rapport avec notre âge ? Nous savons bâtir des chemins de fer, et faire de la navigation. Voilà qui est fort bien pour des gens dont la vitalité se réduit de plus en plus aux fonctions cérébrales. Une autre tâche pourtant nous est réservée et qui est beaucoup plus importante. Si nous sommes incapables de création métaphysique, du moins pouvons-nous établir le bilan de la philosophie antérieure. Sceptiques, désabusés, parce que sans vie et sans foi, nous sommes bien placés pour faire l'histoire des idées que d'autres,

plus forts et plus croyants, avaient su extraire du fond de leur âme, et pour en dégager les caractères essentiels. Puis, quand notre destinée s'achèvera, nous saurons mourir en hommes conscients et enregistrer en observateurs curieux et avisés toutes les étapes de notre dissolution finale.

Les quelques idées que nous venons d'esquisser n'épuisent certainement pas la philosophie de M. Spengler ; mais notre résumé suffira, je le crois, pour expliquer l'impression que ces théories ont produite sur ses contemporains, et pour diagnostiquer les symptômes de la crise qui les prédisposait à recevoir les révélations de notre philosophe. On a le sentiment de vivre dans un moment tragique ; M. Spengler interprète ce sentiment, et le légitime. Or, on aime toujours à être dans le vrai, fût-ce pour se dire en droit de souffrir. D'autre part, M. Spengler emploie des arguments tirés de l'histoire universelle, et c'est précisément ce qu'il fallait à des gens qui pendant cinq ans n'avaient entendu parler que de guerre mondiale.

Mais pour mieux apprécier la crise qui sévit en ce moment et qui, comme nous allons le voir, semble ici porter atteinte au sens de l'orientation morale, il faut qu'en quelques mots nous en indiquions les origines. Avant la guerre, il en était du temps comme de l'espace ; on savait où on était, et cela suffisait. Inutile de vous dire à combien de lieues vous vous trouviez de Pékin ou de New-York ; inutile de préciser combien de siècles vous séparaient du temps de Charlemagne ou de celui du roi David. Etre allemand ou être de son siècle semblaient choses également naturelles. Cela ne signifiait en somme qu'être placé dans certains cadres, dans lesquels la vie évoluait, en suivant l'ordre qui lui était particulier.

Survint la guerre, qui chez beaucoup bouleversa les conceptions du temps et de l'espace, et tout le monde se mit à

l'histoire universelle. Or, si jadis les jours se suivaient, si leur suite même vous donnait je ne sais quel sentiment de sécurité, les choses ont bien changé, depuis qu'étendant la vue au loin, on se mit à compter les siècles et à ne plus vivre que par époques. On s'aperçut alors que c'était un fait fort digne d'attention que d'être né en 19..., et on alla demander conseil aux historiens. L'ordre des temps est devenu pour les Allemands un problème, et à force d'y penser, ils ont perdu tout repos et toute stabilité. C'est ainsi que mal réveillés encore d'un long cauchemar, ils me font l'impression parfois de naufragés, qui au milieu des flots, cherchent par des calculs savants, et en observant la marche des étoiles, à déterminer sur quel point de la surface du globe le sort les a jetés.

Il y a quelque chose que l'on semble avoir perdu aujourd'hui, et c'est l'abandon à la vie, et la confiance dans le moment présent. Jacob Burckhardt, le grand historien de la Renaissance italienne, préconisait cette volonté aveugle, ces aspirations irréfléchies, qui, dégageant chez les différentes générations les forces latentes, préparent l'avenir. L'homme d'aujourd'hui, par contre, semble ne savoir agir qu'après s'être retracé le plan de l'histoire. Il paraît vouloir se constituer sa propre providence, et par un singulier renversement des choses, l'historien se place pour ainsi dire à l'origine de l'histoire qu'il recommence.

Mais les Allemands ne sont pas seulement devenus des historiens, ils sont passés à l'état de personnages historiques. Simmel, pour montrer à ses étudiants de quelle façon, dans l'esprit des historiens, se forme ce que nous sommes convenus d'appeler l'histoire, leur faisait remarquer, que, de deux personnages ayant vécu à la même époque, l'un, César, entrait de plein droit dans l'histoire universelle, tandis que l'autre, son valet de chambre, restait modestement à la porte. Depuis, les choses ont bien

changé. Tout le monde, sans être César est devenu historique. C'est un des effets de la grande guerre. On était d'ailleurs fort content, au commencement, du rôle qu'on allait jouer, et, de maints documents que j'ai sous la main, s'exhale à la fois une reconnaissance émue envers la Providence qui allait permettre d'entrer dans le domaine de l'histoire, de l'histoire universelle bien entendu, ainsi qu'un mépris hautain pour ceux qui, avant la guerre, végétaient sans histoire et partant, sans grandeur. Ceci explique aussi pourquoi on commença à s'intéresser beaucoup à l'histoire, qui était devenue la chose de tout le monde, en même temps qu'une affaire personnelle.

Quand on eut vécu cette tragique expérience que l'histoire souvent se fait aux dépens de ceux qui croyaient la faire, le prestige dont jouissaient les historiens ne cessa pas cependant de croître. Comme jadis les ouailles, dans leurs angoisses, s'adressaient à leur curé pour savoir le pourquoi et le comment d'un monde qu'ils habitaient sans le comprendre, les hommes de la génération présente semblent mettre toute leur confiance en des constructeurs d'histoire, qui se font forts d'interpréter le sort particulier de chacun, par les données de l'histoire universelle. La foi semble s'être retirée dans l'histoire, une histoire sans Dieu et sans providence, mais dont les vues répondent à des besoins que des interprétations tirées de la vie individuelle ne sauraient satisfaire, depuis que l'homme, pendant une longue suite d'années, a senti son impuissance et perdu confiance en ses propres forces.

Mais n'est-il pas après tout bien naturel qu'il y ait des gens en Allemagne, qui se sentant à un tournant de leur histoire et de l'histoire mondiale aient dirigé leurs regards vers le passé, pour comprendre le présent et deviner l'avenir. Où va-t-elle, notre civilisation moderne ? Est-ce à l'abîme plein d'horreur, est-ce à des hauteurs inconnues jusqu'ici

à l'humanité ? se demande M. Natorp *(Deutscher Weltberuf)*. De même M. Pannwitz *(Die Krisis der europäischen Kultur)* s'interroge pour savoir si c'est la grandeur qui nous attend, ou le précipice. Devant des questions aussi angoissantes ne serait-il pas permis de convoquer, en conseil de famille, pour ainsi dire, l'humanité tout entière, les vivants et les morts ?

Toutefois je ne peux m'empêcher de faire mes réserves. Je trouve qu'on abuse des morts. Ce sont de continuels défilés d'Egyptiens, d'Assyriens, de Grecs et de Romains que l'on manœuvre à sa guise, et, oubliant trop que ces peuples ont rempli leurs destinées, on voudrait qu'ils s'intéressassent à la nôtre, et participassent en quelque manière aux misères du jour.

Je reproche aux vivants de manquer de discrétion, de même que je trouve que le savant historien abuse parfois du moment tragique, lorsque m'entraînant au bord du précipice, il m'y arrête pour que j'écoute son système ; et je lui en veux de prolonger mon agonie.

Mais n'y a-t-il pas une certaine grandeur à vouloir quitter les bornes étroites de notre existence particulière, pour embrasser du regard le développement universel ?

Grandeur d'emprunt, serais-je tenté de dire, grandeur toujours factice, dès qu'en étendant la vue, elle resserre l'âme et laisse l'homme petit et faible.

Je n'entends parler que siècles et époques ; tout est devenu mondial et universel. Ajoutez à cela que l'on ne procède que par catastrophes qui engloutissent le monde, et en font naître d'autres. Tout est à la synthèse et aux visions apocalyptiques, et je suis écrasé par les preuves que l'on me donne de ma petitesse dans le monde.

Mais me sera-t-il prouvé aussi qu'en apprenant à mépriser l'individu, la nouvelle génération ait acquis de ce fait, une grandeur réelle ? Ou n'est-ce pas plutôt qu'obsédée des

visions d'un passé récent, elle ne serait pas encore revenue à la vie ?

C'est la guerre qui continue dans les âmes et les esprits. Au fond des conceptions historiques de leurs savants, il y a je ne sais quel besoin de manœuvrer les peuples, de ne compter les individus que par unités ; il y a en quelque sorte la brutalité du chiffre. Les esprits en sont encore à penser en masses et par masses. Ayant perdu le sens de ce qui est individuel et particulier, leur vue aisément embrassera les temps et les peuples. Mais c'est aussi pourquoi il est à craindre que se figurant voir les choses en grand, il leur arrive de ne les plus voir qu'en gros.

« Le bon sens consiste beaucoup à connaître les nuances des choses », nous dit Montesquieu. Or, ce bon sens se perd facilement, quand on s'habitue à ne voir tout que de loin, et en raccourci. C'est pourquoi je dirais volontiers à ces constructeurs de synthèses historiques, dont l'esprit semble être encore mal démobilisé, de réduire leurs mesures au niveau de la vie pacifique, qui rend l'individu à lui-même. Perchés sur une montagne, ils ont trouvé un bon observatoire pour voir évoluer des masses. Mais il y a des choses qu'on ne voit bien qu'en descendant dans la plaine, et je ne sais s'il ne faudrait leur souhaiter de rentrer peu à peu dans leurs villages, et d'y retrouver bientôt le sens des choses particulières, et la vie aux aspects multiples.

Mais une fois rentrés, retrouveront-ils les visions de jadis ? et, avant tout, se retrouveront-ils eux-mêmes ?

*
* *

Gœthe ne croyait pas qu'une guerre, fût-elle mondiale, pût exercer une influence bienfaisante sur les esprits. Selon lui, le renouveau qu'elle produit en pensée et en poésie, par le fait d'intensifier et d'étendre les visions, garde toujours quelque chose d'artificiel, qui fausse l'intuition artistique et

en tarit les sources. « Les événements d'aujourd'hui, dit-il en parlant à Eckermann, ont stimulé le vouloir plutôt que l'esprit, l'esprit politique plutôt que l'esprit artistique, et par contre, toute naïveté s'est perdue et tout rapport direct avec le monde sensible. » Gœthe, s'il avait vécu de notre temps, n'aurait, je le suppose, trouvé aucune raison de modifier son jugement. C'est le : je veux, qui en ce moment est au commencement de toute production artistique et une conviction bien arrêtée précède et dirige l'inspiration. Avant de se mettre à l'œuvre, l'artiste, ce me semble, se met en posture, bien décidé à ne s'abandonner qu'à ce qu'il croit légitime. Il attend de pied ferme ombres et visions, il donnera accès aux unes, il chassera les autres, puis, convaincu d'avoir édifié un monde selon les règles, il jouira, dans ses extases mêmes, du sentiment d'avoir raison, et de s'être acquitté de ses devoirs d'homme moderne.

Car tout est là en ce moment : avoir raison ou avoir tort, suivre son temps ou ne pas le suivre. A-t-on raison de peindre comme cela, a-t-on tort ? En cultivant telle forme d'expression poétique est-on de son temps, ne l'est-on pas ? L'œuvre d'art présente une intention plutôt qu'une réalité, une exhortation à quelque chose plutôt que la vision de quelque chose. Au fond ces poètes et artistes sont des moralistes. En m'en retournant de chez eux, je fais mon examen de conscience : j'ai trop badiné jusqu'ici, et j'ai trop aimé le XVIIIe siècle ; j'ai bien d'autres fautes à me reprocher, comme par exemple de n'avoir pas changé de grammaire et de syntaxe. Il faudra que je me convertisse ; autrement je ne serai jamais qu'un mauvais contemporain, un enfant égaré qui n'est pas de son siècle.

Poètes et artistes, en effet, se bornent rarement à dire : je veux. C'est : nous voulons, qu'il faut entendre : volonté collective et partant impérative, qui s'impose au nom d'une époque dont il faut être, par droit et devoir de naissance.

Mais avant d'analyser plus à fond les caractères intrinsèques de la volonté de ces maîtres, qui commandent au nom de l'histoire, autorité suprême de nos jours, disons quelques mots pour préciser ce qu'ils veulent, et nous disent vouloir.

La crise artistique et littéraire d'aujourd'hui ressemble à toutes les crises de ce genre. Périodiquement l'art se révolte contre l'art, la littérature contre la littérature. L'art alors s'accuse de mensonge, et la littérature se méprise parce que littérature. L'artiste et le poète, dans ces moments, semblent reprocher à leur art de n'être que de l'art, et aux images de n'être que des ombres. C'est une tension entre l'art et la vie, tension tout intérieure, bien entendu, car il ne s'agit toujours que de différences entre ce que l'artiste éprouve, et les moyens dont l'art dispose pour le rendre. On cherchera donc à éliminer tout ce qui s'interpose entre l'artiste et l'œuvre de ses visions. C'est l'art direct que l'on veut, l'art qui ferait retour à l'âme, dont il s'est éloigné, en suivant les voies détournées que les conventions et les bienséances lui ont tracées ou bien, — et c'est la théorie du jour — en se laissant guider par les vues d'une réalité qui n'est pas la sienne, la réalité des choses extérieures. On cherchera donc à raccourcir la voie qui sépare les visions de l'âme et les images de l'art, et l'on goûtera d'une liberté nouvelle, du moment où l'on pourra sans réserve et sans s'imposer de contrainte, s'abandonner aux inspirations. L'art semblera plus vrai, parce qu'exprimant sans ambages et sans détours ce qui se passe dans l'âme de l'artiste, il sera censé être plus près de la vie.

Je me bornerai ici à ces quelques indications sur les caractères de l'art moderne, qui, à tout prendre, ne sont ni particuliers à notre époque, ni à l'Allemagne, pour en venir à ce qui plus particulièrement fait le fond de visions et d'émotions, que littérature et art cherchent à exprimer en ce moment.

La crise de l'art se complique ici d'une crise de sentiment, laquelle n'est pas du domaine de l'imagination. Cette âme qui recherche l'expression immédiate de ce qu'elle vit et de ce qu'elle sent, c'est une âme en peine et qui veut dire ses souffrances. Mais ce n'est pas par gestes pathétiques qu'elle essaiera de les rendre. Le tragique s'exprime parfois mieux par grimaces et contorsions que par mots profonds et rythmes sonores. C'est ce que n'ignorent pas nos artistes et poètes, qui ont d'ailleurs subi l'influence de l'art japonais. Ils rechercheront donc le grotesque de préférence au pathétique, pour exprimer la désespérance et le morne abattement. Je ne ferai aucune difficulté pour reconnaître que je préfère leur façon de se communiquer, aux manières des pédants savants qui diluent la tragédie, et aux paroles onctueuses de ceux qui la mettent en formules édifiantes. Mais je dirai aussi que la génération est mal préparée à la tragédie.

Avant la guerre, vie et littérature tendaient de plus en plus à éliminer de la conscience les éléments tragiques. L'état réglé des choses produisait une certaine sécurité, qui, de l'extérieur, gagnait l'intérieur. Nous n'avons connu alors qu'un grand poète tragique, et ce fut le suédois Strindberg. Il fut peu compris avant la guerre, mais la génération présente retrouve dans ses œuvres les visions d'un enfer, dont les expériences récentes ont révélé l'existence. Sera-ce donc Strindberg qui donnera aux poètes et aux artistes le sens du tragique ? Sera-ce lui le prophète de cette génération ? J'hésite à le croire, du moins je ne crois pas qu'il puisse jouer ce rôle en ce moment. Chez Strindberg c'est la tragédie de l'individu qui a souffert en son âme et en sa chair, et qui de ses souffrances a su composer une tragédie humaine. La tragédie par contre qui se joue en ce moment ici, est encore trop chargée de faits et de dates, elle est encore trop historique, en un certain sens, pour pouvoir être humaine, et

puis, étant venue du dehors plutôt que du dedans, le moi tragique lui fait défaut.

En effet, si les événements, certes, sont tragiques, les personnages, à généralement parler, ne le sont guère. Aussi a-t-on souvent l'impression d'une tragédie jouée par des acteurs fort médiocres. Je vous ai déjà parlé du pédant tragique qui manque son effet par de trop longs discours. Il y a aussi ceux qui trop aisément confondent leurs misères personnelles avec le drame universel, et, de ce fait, réduisent la grande tragédie aux proportions d'une comédie larmoyante et bourgeoise. Il y a enfin la grande masse anonyme composée de ceux qui n'ont qu'un rôle effacé à jouer ; et ce sont peut-être eux, les figurants de la grande tragédie, qui par mines et gestes expriment le mieux ce que les autres, en vain, cherchent à mettre en paroles. Mais il semble difficile de ne composer une tragédie que de figurants, et on est, qu'on le veuille ou non, à la recherche de l'individu.

Or, c'est précisément ici que nous touchons au grand problème, qui semble se poser pour la vie intellectuelle en Allemagne. L'intellectuel allemand, — je parle de la jeunesse — a été brusquement tiré du refuge qu'il s'était créé en lui-même, et lorsqu'il a voulu y revenir, il a trouvé la porte close. Resté au dehors il s'est mis en quête de ceux qui, comme lui, erraient sur les grand'routes, et vous ne voyez plus que bandes et groupes où vous étiez accoutumé à trouver des individus.

Toutefois ne croyez pas que l'individu ait volontairement abdiqué sa personnalité. Il cherche, au contraire, dans le groupe, ce qu'il ne peut trouver en lui-même, et se mettant d'accord avec les autres, il se croit original. Mais si par ses cris et gestes il nous démontre qu'il n'est pas comme les autres, il ne saurait nous convaincre qu'il sait être lui-même ; à travers les cris dissonants et les gestes incohérents par lesquels il cherche à prouver son originalité aux autres et à

lui-même, on sent la détresse de l'homme qui a perdu son moi.

La grande victime de la guerre ici, c'est l'individu. Je m'imagine parfois que, revenus de la guerre, beaucoup d'entre eux essayèrent d'abord de vivre de la vie personnelle de jadis. Ils allaient enfin retrouver leur moi, et les sentiments nuancés qu'ils avaient connus autrefois.

Mais rentrés chez eux, ils se sentirent étrangement dépaysés. Ayant perdu l'habitude du silence, du colloque intime et d'une vie fondée sur la durée individuelle, ils ne savaient plus écouter leur âme qui semblait être devenue muette.

Faut-il voir en cet homme qui a perdu son moi, le prototype de la génération présente ? Ou n'est-ce là qu'une apostasie passagère, et l'âme reviendra-t-elle un jour de son exil pour se retrouver plus riche et plus humaine qu'avant ? Tout le problème sur lequel repose l'avenir de la vie de l'esprit en Allemagne est là. Nous n'avons voulu aujourd'hui que signaler la crise par laquelle passe l'Allemagne intellectuelle, et nous nous réservons d'en noter, au fur et à mesure de leur développement, les diverses phases.

BERNARD GRŒTHUYSEN

*
* *

LES REVUES

LE GÉNIE MÊME NE SUFFIT PAS

Jules Romains remarque, dans la RENAISSANCE (14 août), que le mépris systématique où le XIXe siècle a tenu les doctrines est en grande partie responsable du désordre actuel. Il a certes raison. L'on voudrait seulement qu'il eût raison avec plus de peine. La question vaut d'être traitée, et par Jules Romains. Elle est du moins abordée ici, et délimitée avec bon sens :

Mépris des théories, ou, ce qui revient au même, théories tendant à établir qu'il n'en faut point, théories anti-théoriques. Que pouvait-il sortir de là ?

D'abord, chez les directeurs du goût public, chez les critiques, une sorte d'éclectisme, plus ou moins altéré par les antipathies personnelles, par les caprices de l'humeur. En principe, tout est légitime, toutes les tendances se valent... Une telle anarchie garde, chez le critique, de l'élégance. Avec du talent, elle peut être fort agréable. Mais elle a son reflet dans l'esprit public, et plus on s'enfonce dans la profondeur du public, plus le reflet y devient difforme.

A quelque distance des foyers de culture, le spectacle du désordre mental prend un caractère inquiétant et pour ainsi dire vertigineux. Je ne sais s'il vous est arrivé de lire avec assez de recueillement ces correspondances entre abonnées que les journaux de modes ont imaginé d'accueillir, et qui permettent à des milliers de femmes d'échanger leurs avis sur toute espèce de sujets. J'y ai, quant à moi, consacré de longues heures. J'en suis sorti, chaque fois, plein de tristesse et tenant le cas de notre époque pour désespéré. Quels abîmes d'éclectisme ! Et comme on préfèrerait des cervelles bornées et ignorantes à ces cervelles mal instruites qui ne savent plus ni choisir ni rejeter. Pascal, Lamartine et l'auteur de *Phi-Phi* sont célébrés du même ton, associés dans une même liste d'élus, conseillés pour l'apaisement des mêmes besoins de l'âme ; et cela sans malice, sans soupçon d'ironie, avec une tranquille inconvenance.

*
* *

LA MÉCHANTE, ÉLOGE DE LA POLYGAMIE, COMME LE VENT.

Ce sont des essais récents — portraits, réflexions ou fantaisise — d'Eugène Marsan. L'un a paru dans les ECRITS NOUVEAUX (Juillet), l'autre dans le DIVAN (Janvier-Février), le troisième dans POUR LE PLAISIR (15 Juillet). Ils ont tous trois le même charme : tendresse et sensualité mêlées ou bien distinctes, cependant en tous cas sévèrement mesurées.

Vous laissez le beau linge blanc aux belles femmes : vous ne mettez sur vous que des toiles d'araignée, bleues, vertes, roses, et si bizarrement coupées que votre pantalon ne ressemble à rien.

L'on vous découvrirait trop au travers s'il n'y en avait tant que vous superposez exprès, sachant que votre forme a moins de pouvoir, imparfaite, que leur légèreté et leur chaleur.

Vous ne laissez pas voir beaucoup plus que vos bras et votre épaule, mais l'on ne sait plus jusqu'où monte la soie de vos deux bas.

Si vous versez une mortelle douceur dans toutes les veines, une à une, votre tête n'est pourtant rien. Qu'une ombre. La gouache d'un éventail.

*

J'étais, il y a cinq ou six ans, dans une grande ville de Lombardie, à la fin de l'été. Je m'étais pris d'amitié pour l'une de ces esclaves bénévoles que je voyais dans la plus belle salle du monde au plafond voûté et très bien peint. J'aimais à m'y trouver à la fin de l'après-midi. Les hautes persiennes vertes à jalousies mettaient aux murs couleur de pourpre une grille d'or. Le mobilier était d'ébène et de damas rouge ; ce Louis XV du Second Empire entremêlé de poufs avait vu des ambassadeurs et des princes... Mon amie s'appelait donc Florence. Elle ressemblait à votre Polaire et même elle en tirait vanité, lorsqu'elle cédait à un idéal cosmopolite. Mais elle avait une beauté plus étoffée. Je n'étais pas sans avoir remarqué chez elle quelque chose que je n'avais pas la fatuité de préciser. Il arriva qu'un jour elle ne demeura plus maîtresse de cacher son trouble : et cette fois je voulus savoir. Première réponse : un haussement d'épaules. J'insistai, ce que je regrette à présent puisque je blessais certainement ce cœur où, malgré tout, la pudeur s'était réservé un dernier refuge, le silence. L'on me répondit à la fin, en levant toujours les belles épaules : « *Pur troppo !* » C'est-à-dire : « Il n'est que trop vrai ! »

*

Lorsque l'homme remet son manteau, celle qu'il a choisie et qu'il va quitter, dit son nom... Quoi donc ? A-t-elle espoir que cet éphémère lui revienne ? Veut-elle manifester qu'elle existe aussi, et ne pas demeurer dans votre mémoire une figure anonyme ? Il se

peut que son partenaire ne la regarde déjà plus et même qu'il la haïsse, ce que je tiens pour une vilenie. Si vous revenez jamais, elle sait que le caprice vous mène. Ou bien elle sera partie... Elle dit pourtant ce nom, qu'on ne lui demande pas toujours : par habitude et civilité...

*

Le dessin que j'ai vu sur un mur représentait un Adam et une Ève, debout.

Les sentiments d'Ève auraient demandé un art impossible, le génie du Guide, qui avait au dire de Stendhal cent manières de faire regarder le ciel par deux beaux yeux. L'on s'en était tiré par un trait de génie. L'on avait mis à la jeune fille une queue diablotine et qui semblait bouger.

* * *

MEMENTO

Edmond Pilon raconte, dans la REVUE DES DEUX-MONDES (1er Juillet) :

> Descôteaux est cet original dont La Bruyère s'est servi pour peindre son amateur de tulipes. Vous savez, le fameux passage : *Le fleuriste a un jardin dans le faubourg ; il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher ; vous le voyez planté et qui a pris racine au milieu de ses tulipes*. Eh bien ! cet homme singulier, debout au milieu d'un parterre diapré de belles fleurs, qui sourit et fait l'entendu, c'est Descôteaux le joueur de flûte, le même qui, — dans la société de Chapelle, — fréquenta chez les *quatre amis*.

Nous voici donc en compagnie des quatre amis :

> La Bruyère, enveloppé de son manteau, affectant cet air grave et méditatif, pesant et « un peu soldat » qu'on lui a reproché, écoute le flûtiste....
>
> . . . .
>
> A cinq ou six pas en arrière, venaient Gaches et La Fontaine. Gaches était cet ami que La Fontaine, bien trop timide et nonchalant pour se souvenir de ses propres vers, conduisait avec lui à dessein de lui faire réciter des fables à sa place.

L'on cause :

> Une saillie de Boileau fit, à ce moment, bien rire ces Messieurs ; c'est

quand il rapporta qu'ayant été une fois à la campagne chez Barbin, le fameux libraire, celui-ci l'avait conduit, après le repas, dans un jardin attenant à la maison mais si ridiculement petit qu'il semblait qu'on y étouffât. Et, comme l'auteur des *Epitres* n'avait eu, aussitôt parvenu dans cet endroit, que l'idée de s'enfuir pour appeler son cocher et rentrer en ville, Barbin lui avait demandé avec surprise où il allait. « Je vais à Paris prendre l'air », avait répondu Boileau que l'exiguïté de ce petit domaine avait offensé.

*

Dans la REVUE MONDIALE du 1er Octobre M. C. Marx donne une excellente étude sur *Un rénovateur du roman* : *Marcel Proust.*

Etonnante rencontre chez un seul être d'une sensibilité, d'une imagination, d'une mémoire sans égales ! Si singulièrement fondues, ces trois facultés n'en sont plus qu'une : mémoire sensible, imagination de la sensibilité ? comment la nommer ? Grâce à sa vigilance, tout est sauvé de l'oubli. Et toujours par la magie du moindre détail : la rutilance d'une tarte aux cerises, l'emploi particulier d'un mot, quelques notes d'une sonate reconnue — ou moins encore, une saveur, une odeur « portent sans fléchir l'édifice immense du souvenir ». Ce détail si heureusement retrouvé à tout instant par Marcel Proust, pour en sentir toute la valeur, il faudrait relire un roman de l'époque naturaliste (de préférence un médiocre, car les plus grands dépassent l'Ecole), l'opposer à la remarque terne, ennuyeuse, véridique et toujours superflue épinglée par la « mémoire volontaire ». La vie prise en notes au jour le jour, observée dans le but sacro-saint d'écrire, ne livra d'elle qu'un aspect extérieur et figé.

Proust, lui, respecte les grandes retouches, la lente mise au point intérieure. L'inutile s'efface du cliché. Seul subsiste ce qui atteignit la sensibilité et c'est l'imagination qui le réinvente et l'enrichit. Mieux goûtées qu'à l'heure tumultueuse de la réalité, les impressions s'inscrivent définitivement. Rien ne peut plus les affaiblir. Pour les exprimer, la variété d'analyses est si grande que ce n'est plus qu'un jeu de cueillir la mieux adaptée, la plus riche en correspondances.

*

LE MERCURE DE FRANCE (15 sept.) : *Renaissance*, par Adolphe Delemer.

MEMENTO BIBLIOGRAPHIQUE

I. — BEAUX-ARTS.

MOURGUE et CHASTEL : *Caricatures de Danseurs et de Danseuses à la mode* (50 fr.) ; Editions du Bon Ton.

REMBRANDT : *Légendes religieuses.* Préface d'ELIE FAURE. 20 Pl. (1.200 fr.) ; Crès.

ANDRÉ SALMON : *L'art vivant* (9 fr.) ; Crès.

II. — LITTÉRATURE, ROMANS, THÉATRE.

PAUL ADAM : *Le Lion d'Arras* (6 fr. 75) ; Flammarion.

HENRI BACHELIN : *Sous les Marronniers en fleurs* (4 fr.) ; Société littéraire de France.

LÉON BLOY : *Lettres de jeunesse* (30 fr.) ; Edouard-Joseph.

PAUL BOURGET : *Anomalies* (7 fr.) ; Plon-Nourrit.

LÉON DEFFOUX et EMILE ZAVIE : *Le groupe de Médan* (9 fr.) ; Payot.

RENÉ-LOUIS DOYON : *Proses mystiques* (24 fr.) ; La Connaissance.

GEORGES DUHAMEL : *Elégies* (120 fr.); Camille Bloch.

EDMOND FLEG : *Le Psaume de la Terre Promise ;* Kundig.

RENÉ GHIL : *Les Images du Monde, Dire des Sangs* (5 fr. 60) ; Figuière.

LUIS DE GONGORA : *Fable de Polyphème et Galathée,* traduite, et précédée d'une ode à Gongora, par MARIUS ANDRÉ (8 fr.) ; Garnier.

J.-P. JACOBSEN : *Madame Marie Grubbe* (5 fr.) ; Leroux.

JULES LAFORGUE : *Ennuis non rimés. Chroniques parisiennes, 1887* (15 fr.) ; La Connaissance.

PIERRE LOTI : *La mort de notre chère France en Orient* (6 fr. 75) ; Calmann-Lévy.

FRANÇOIS MAURIAC : *La Chair et le Sang* (6 fr.) ; Emile-Paul.

CHARLES MAURRAS : *Le Conseil de Dante* (5 fr.) ; Nouvelle Librairie Nationale.

ROBERT DE MONTESQUIOU : *Les Délices de Capharnaüm* (7 fr.) ; Emile-Paul.

HENRY DE MONTHERLANT : *La Relève du matin* (6 fr.) ; Société littéraire de France.

ROMAIN ROLLAND : *Clérambault, histoire d'une conscience libre pendant la guerre* (8 fr.) ; Ollendorff.

SAINTE-BEUVE : *Madame de Pontivy-Christel, Le Clou d'or, La Pendule* (2 vol., 20 fr.) ; Société Littéraire de France.

CLAUDE TILLIER : *Mon oncle Benjamin* (20 fr.) ; La Connaissance.

PAUL VALÉRY : *Le Cimetière marin* (12 fr.) ; Emile-Paul.

EMILE VERHAEREN : *Le Cloître* (250 fr.) ; La Connaissance.

LE GÉRANT : GASTON GALLIMARD.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.

**

ÉDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
LIBRAIRIE GALLIMARD — SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 1.050.000 FRANCS
35 ET 37, RUE MADAME, PARIS-VIe — TÉLÉPHONE : FLEURUS 12-27

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

WALDO FRANK
NOTRE AMÉRIQUE

ANDRÉ GIDE
PALUDES

PIERRE HAMP
LES CHERCHEURS D'OR

STÉPHANE MALLARMÉ
VERS DE CIRCONSTANCE

PAUL MORAND
TENDRES STOCKS

JULES ROMAINS
LE VOYAGE DES AMANTS
LE BOURG RÉGÉNÉRÉ

JEAN SCHLUMBERGER
UN HOMME HEUREUX

CHARLES VILDRAC
CHANTS DU DÉSESPÉRÉ

POUR PARAITRE EN NOVEMBRE

LES CAHIERS
DU VIEUX COLOMBIER

6 FASCICULES PAR AN .. .. 20 FR.